دراسات أدبية

جان - إيف تادييه

الروايـــة في القرن العشرين

ترجمة وتقديم

د. محمد خير البقاعي



ة المصرية العامة للكتاب

دراسات أدبية

الروايـــة
فى القرن العشرين

دراسات أدبية



تصميم الغلاف للفنان : سعيد المسيري



دراسات أدبية

جان - إيف تادييه

الروايـــة في القرن العشرين

ترجمة وتقديم

د. محمد خير البقاعى



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٨

مقدمة المترجم

سبق أن ترجم الصديق الدكتور قاسم المقداد كتاب «النقد الأدبى فى القرن العشرين» لجان إيف تادييه، وأصدرته وزارة الثقافة والمعهد العالى للفنون المسرحية ـ دمشق ١٩٩٢، كما أنّ الصديق الدكتور منذر عياشى قد أصدر قسمين من الكتاب نفسه؛ صدرا عن مركز الإنماء الحضارى (١٩٩٣ ـ ١٩٩٤)، ونشر كاتب هذه السطور قسماً منه فى مجلة الآداب الأجنبية (العدد ٧٢ ـ ٧٣، خريف ١٩٩٢ ـ شتاء ١٩٩٣، ص ٣٠ ـ ٤٣) وعنوانه «شعرية الرواية، المدرسة الفرنسية»، ونشر الصديق الدكتور على نجيب إبراهيم قسمًا منه أيضًا فى مجلة الآداب الأجنبية (العدد ٧٤ ربيع ١٩٩٣ ص ٥٧ ـ ٧٠) وعنوانه «شعرية الرواية، المدرسة الأنكلوسكسونية».

ولَعَلّ مصدر هذا الاهتمام بكتاب جان ـ إيف تادييه، الذى اعتور ترجمته اربعة من المهتمين بالنقد الحديث، الموسوعية التى نجدها فى كتب الرجل مقرونة بالدقة وعمق التحليل، ولمّا كانت العبارة الفرنسية كثيفة وأسلوبها موجزًا متميزًا، فإنّ الترجمة تحتاج إلى تأنٍ وسعة اطلاع، وتمكّن من لغة «الانطلاق» ولغة «الوصول».

ونقدّم فى هذا السفر ترجمة كتابه الثانى «الرواية فى القرن العشرين». وهو لا يختلف عن سابقه إلاّ فى الموضوع، بل إنّ المؤلف يكرر هنا بعض ما ذكره هناك. وقد صدر عام ١٩٩٠م عن دار بيير بيلفون فى باريس.

امّا مؤلف الكتاب، فهو دكتور فى الآداب ولد عام ١٩٣٦، وأستاذ فى جامعة السوربون الجديدة، وجامعة أو كسفورد وله اهتمامات بنشر نصوص بروست، فقد نشر روايته المشهورة «فى البحث عن الزمن المفقود» (١٩٨٧) مكتبة البليّاد.

وذكر الدكتور المقداد بعض كتبه دون ذكر سنة الطبع، وها نحن نذكر مؤلفاته المطبوعة دون أن نذكر العدد الكبير من المقالات التى لا يتسع المجال لذكرها.

١ - بروست والرواية = Proust et Le roman، غاليمار، سلسلة مكتبة الأفكار ١٩٧١.

٢ - مدخل إلى الحياة الأدبية فى القرن التاسع عشر، بورداس، ١٩٧٠:
- Introduction á La vie Littéraire au xix siécle.

٣ - القَصُّ الشعرى، المطبوعات الجامعية الفرنسية، سلسلة كتابات، ١٩٧٨
Le Récit Poétique.

٤ - رواية المغامرات، المطبوعات الجامعية الفرنسية، سلسلة كتابات، ١٩٨٢
Lé Roman d'aventures.

٥ - بروست = Proust، بيلفون ١٩٨٤.

٦ - النقد الأدبى فى القرن العشرين = بيلفون ١٩٨٧

La critique Littéraire au xxe siécle.

وآخر ما قرأته لجان إيف تادييه مقالة بعنوان «العالم الموسيقى لمارسيل بروست» نشرت فى مجلّة الأدب المقارن (R.L.C) (٢٦٨) (رقم ٤) (ص ٤٩٣ - ٥٠٣) ١٩٩٤. وهى لدينا قيد الترجمة، وتمثل قسماً من سيرة بروست، كتبها جان إيف تادييه، وستصدر قريباً فى مطبوعات غاليمار.

وأودّ أن أشير إلى أنّ ما زدناه على النص توخياً للوضوح وضعناه بين معقوفتين [....] ولم نفعل ذلك إلاّ عندما كنا نجد أن المعنى مستغلق ولا يستقيم إلاّ بهذه الزيادة وأثبتنا أرقام النص الأصلى فى صلب الترجمة لتسهل عملية المراجعة وأشرنا إلى مكان انتهاء الصفحة وبداية صفحة جديدة فى النص بالإشارة التالية//. وصنعنا فهرساً لأهم مصطلحات النقد الروائى وجعلناه فى آخر الكتاب.

وكان المؤلف قد صنع فهرساً لأسماء الأعلام فى كتابه؛ فوضعنا هذا الفهرس فى نهاية الكتاب كما صنعه المؤلف لأننا أثبتنا صفحات الأصل كما ذكرنا؛ ممّا يجعل الكتاب أيسر استعمالاً.

إنّ أسماء المؤلفين والشخصيات الروائية مكتوبة بالحروف العربية وموضوعة بين هلالين «...» ومتلوة بالاسم الأجنبى فى أوّل ورود لها وهى بعد ذلك مكتوبة بالحرف العربى وحده لكى لا يحار قارىء ترجمتنا هذه فى كتابة الأعلام التى تختلف باختلاف بلد الترجمة والمترجم.

هذا ما أردت قوله بين يدى هذه الترجمة التى أرجو أن تأتى واضحة المصطلح، بيّنة المعنى تكتسى ثوباً عربياً يجعل الفائدة منها قريبة. والله من وراء القصد.

د. محمد خير البقاعى

مقدمة

تَنضج كل حضارة وكل ثقافة بأفقٍ دينى. ولكنّ الدّين يتشكّل حول كتاب ويتكثف فيه، ويتغذى منه ويتجمع فى غضونه وينهل مِنْ معينه؛ فنحن لا نفهم الهند من غير «الفيدا» ولا الصين بدون «كونفوشيوس» ولا الإسلام بمعزل عن «القرآن»، ولا العالم المسيحى دون مجموعة «الأناجيل»، ولا اليهودية فى غياب «التوارة». إنّ هذه البنى العميقة تَمّحى فى القرن العشرين، أو إنها بالأحرى تتوارى تحت تأثير تنامى عدم الإيمان أو عدم الاكتراث؛ على أنّ عالم الأدب يخلق فوق هذه البُنى المتوارية كتبًا أمّات أخرى، تسيطر بدورها، وتنتج عددًا لا يُحْصَى من الكتب(*)، وتصير مراجع حتى لو لم نقرأها.

أليس من العبث التساؤل عَمّا إذا كان الأدب الإنكليزى لا يبلغ أوجه إلا مع «جويس» Joyce، والأدب النمساوى إلا مع «ميْزيل» Musil، و «بروخ» Broche، والأدب الألمانى إلا مع «مان» Manne، وجنجر Junger - ولا الأدب الفرنسى إلاّ مع «بروست» Proust. وإذا ربطنا به - الأدب - كافكا Kafka

ومع ذلك، يسير أدب عصرنا فى طريق تنطلق من التوليف الموسوعى (الذى يقدم بعض الكتاب المهملين حاليًا مثل «مارتان دوغارد» Martin Du Gard و «رومان» Romains بديلاً عنه) إلى تشظّى قمم سامقة فى الهواء الطلق تحمل الف سرّ من أسرار مخابر البحث. لنُمَوْضع هذه المؤلفات - الصدمة، هذه المعجزات، هذه الثورات. وسوف تنبثق منها مفهومات تسمح بتصنيف غير المصنف، أو ما هو غير قابل للتصنيف، كما سوف يتولّد عنها مَسْحٌ، وإنْ كان سريعًا، وتاريخُ فترةٍ طويلة فى فضاء واسع.

ما العامل المشترك بين هذه الأعمال حيث تجسدت اللحظة الزمنية، ، وربما حيث لايزال يختبىء الجمال «المختلج» La beauté convulsive الغالى على «بروتون» Breton؟

(*) ترجمت كلمة Enfants = أطفال، بكلمة «كُتُب» مراعاة للسياق.

الفصل الأول

المتكلم فى الرواية

تنطلق رواية القرن العشرين من إثبات إلى نفى، ومنْ حضور مزعج إلى غياب تام، ومن ضجيج هائل إلى صمت يكاد يكون تامًا. ويبدو أنّ الجنس الروائى تقاسمته إبّان هذا القرن نزعتان: تتمثل الأولى بمزاحمة الأعراف الموضوعية التخييل كى تعطى صوت المؤلف استطالة متنامية.

أمّا الثانية فهى، على العكس، تلغى هذا الكلام معلنة موت المؤلفّ، وربّما موت الكتابة. ويفضّل الفنّان الكلّى القدرة فى الحال الأولى شخصه ووظيفتَه على عمله، أو بالأحرى لا يغدو المؤلف غايةً، بل وسيلة لبناء شخصه أو لتقويض دعائمه:

لقد أشاد كُلٌ من أندريه جيد A. GIDE، وجونيه GENET وسيلين CÉLIINE أسطورةً ذاتية تهيمن على قصصهم الخاصة وعلى انبعاثهم.

وقد نجد دون عناء ما يُضارع ذلك فى الفنون الأخرى: فـ «بيكاسو» PICASSO لا يتلخص بأية لوحة من لوحاته، ولا حتى بلوحته «آنسات آفينيون»،ولكنّه يفلت منها، ويسيطر علها ويسحقها، ويبدو فى كلّ صورة من صوره أثرُ يدٍ غير متوقعة ومتقلبة وعنيفة. وليس «شونبرغ» SCHONBERG مؤلفَ «الليل المجمّل» ولا حتى مؤلفَ «موسى وهارون»: إنّه الموسيقى المعاصرة ونظريتها.

ولم يتلق «لوكور بيزيه» LE CORBUSIER من الدولة الفرنسية أىّ طلب رسمى. ولم نَعُد نعتقد إلاّ نادرًا أنّ «مدينته» ذات «بريق»، وأن شخصيته تُقْلتُ من شققه الفخمة لتلحق فردوس العباقرة المظلومين إلى جانب «أورسون ويلز» ORSON WELLES و «إيريش فون ستروهيم»

Erich Von Stroheim. ونجد من جديد فى كل مكان يتجاوز فيه الصوت الأعمال الغربية التى لا يُمكن لإحدها أن يَستوعبه كاملاً، تأليه الفنان/ ١٠/ ذلك التأليه الذى آل إليه تاريخ الفن والأدب فى القرن التاسع عشر.

ولكنّ الفرق مع «بلزاك» BALZAC أو «زولا» ZOLA هو أنّ هذَيْن يتركان عالمًا أدبيًا مبنيًا ومغلقًا، ولا يأتى صوتهما ليقطع كلام «الأب غوريو» ولا كلام «فوتران»، ولا كلام«أوجين روغون».

إنّ رواياتهما متعددة الأصوات، ولكنّ كلام المؤلف، وإنْ كانت إحدى الشخصيات تستعيره بعض الأحيان «راستينياك» أو «دانييل دارتير» أو «الدكتور باسكال»، فإنه لا يفرض نفسه على الشخصيات الأخرى محطمًا بذلك جملة الأعراف التى شُيِّدت عليها الرواية الواقعية. يكمن بلزاك وراء «الكوميديا الإنسانية»، وزولا وراء «روغون ماكار»، وليس فى داخلهما.

وحَتّى عند «ستاندال» لا تُخَلْخِلُ تدخّلات الكاتب انسجام عالم روائى: لا تتضاءل فيه إيطاليا رواية «شارتروز دوبارم»، ولافرنسا رواية «لوسيان لوفين». وليس ذلك لأنها سير ذاتية:: فالسيرة الذاتية موجودة فى روايات «مفكرة السارق» وفى رواية «نوتردام دى فلور» وفى رواية «إنْ لَمْ تَمُتِ البذرة» ومعها «مزيّفو العملة».

كتب أندريه مالرو A. MALRAUX رواية «الصراع مع الملاك» (١٩٤٣)، وأعاد استخدام الفصول الرئيسية منها فى «المذكرات المضادة» ANTIMEMOIRES.

ولا يكفى تحويل رواية «الصراع مع الملاك»، إلى مذكّرات: لأن شكل الفصول التى أُعِيْد استخدامها قد تغير، وبالتالى تغيّر معناها. لكنّ هذه السيرورة تؤكّد حضور «مالرو» من الآن فصاعدًا، فى روايته، بل فى رواياته، كما هو الأمر فى رواية «أصوات الصمت».

إنّ عارض الدمى موجود فى القرن العشرين على المسرح مع دُماه: إنّه أقوى منها، لم يعد يختبئ، بل أصبح مركز المشهد - مثل موريس بيجار M.BEJART وهو يتكلّم وسط عروض الباليه. وهى فن كان حتى ذلك الحين أخرس. إنّه لا يتدخل كما كان الأمر عليه فى زمن «ستيرن» STERNE، و «ديدرو» DIDEROT، وستاندال. إنّه [عارض الدمى] «أوليفر» وسط شعب من الأقزام. وإذا استخدمنا المصطلح اللسانى نقول: يجتاح الأداء énonciation المؤدّى énonce' ويبلبله، وينبغى على الناقد الأدبى أنْ يدرس شعرية الأداء هذه(١).

حينئذٍ يجتاح ضميرُ المتكلم الرواية من الأسطر الأولى: «وحدهم الشباب يعرفون لحظات مشابهة. ولا أريد أنْ أقول الشباب كلّهم». (جوزيف كونراد، خط الظل).«ذلك الثلاثاء، تنبّهْتُ فى لحظةٍ بلا روح وبلا رحمة، حيث ينتهى الليل فى حين أنّ/ ١١/ الفجر لم يبزغ بعد» (ف. غومبروفيتش، فيردى - دورك W. Gombrowicz, Ferdy - durke)، «إننى فى غرفة أمى. وأنا الذى أعيش فيها الآن» (صموئيل بيكت، مولوْى S. Beckett, Molloy).

«كى نتكلم بصراحة، هنا فيما بيننا، أقول: إننى أنتهى أسوأ مما بدأت... أوه، لم أبدأ كما ينبغى... وأكرر، أننى ولدت فى كوربوفوا Courbevoie، على نهر السين...» (ل.ف. سيلين، من قصر لآخر) .L.F. Céline,D'un chateau L'autre. هل هذه البدايات بضمير المتكلم هى صوت المؤلف؟ يبدو للوهلة الأولى أنّ الأمر غير ذلك. وأننا إنْ طابقنا الراوى مع المؤلف، نكون بمستوى سذاجة المشاهدين الذين اعتقدوا«أنّ القطار الذى يدخل محطة لاسيوتا»، للأخوين لوميير Les fréres Lumiére سيدخل القاعة أيضًا. ولكن ذلك لا ينفى أننا إنْ وضعنا أنفسنا مكان المؤلف فلا غرابة أنْ يقود قول «أنا» إلى امتيازات ضخمة. إنّ بين الراوى والكاتب توافق آنىّ فى الفكر، وبينهما قبل كل شىء انفتاح على الفكر: فالقارىء سيتغلغل بدوره، ودون تكلف، فى هذا الدماغ الذى يفكّر، ويتكلّم، وفى هذا الجسد الذى يعانى وينشط.

وحتى لو كان ضمير الغائب «هو» ضمير سيرة ذاتية كما فى «جان سانتوى» Jean Santeuil؛ الرواية التى كتبها «بروست» بضمير الغائب، فإنّ هذا اللاشخص Non - Personne، موضوع الخطاب، يضع درعًا أمام سهام اختراقنا الثقافى: فربما لا يكون ضمير «هو» «أنا» القارىء، ولا ضمير «هو» الكاتب.

وينصبّ الشك على الضمير «أنا»: أهو الكاتب، أم القارىء؟

يفرض القَصّ بضمير المتكلّم أن يكون الكاتب حاضرًا كل الحضور، حتى لو لم يلتبس الراوى بالكاتب. ويتجلّى ذلك الحضور أولاً، فى فعل الكتابة - لنحاول الكتابة بضمير المتكلم،وسندرك على الفور ما ينبغى نزعه من هذه «الأنا» لنتأكد أنّه صار متخيلاً بإتقان - ونجده من جديد فى فعل القراءة.

تستمد رواية «كافكا» «الجُحر = Le Terrier» بعض قوتها الرهيبة من عزلة المؤلف «نَظَمْت جُحرى، ويبدو لى أننى نجحت فى ذلك تمامًا» المؤلف (الذى كان يكتب، فى النهاية، إلى «ماكس برود Max Brod: «العزيز الغالى ماكس، أنا أركض فى كلّ اتجاه، أو أمكث بالأحرى جالسًا وأتحوّل إلى حجر، كما يفعل ذلك حيوان بائس فى جحْره»[٢] ومن حبس القارىء فى «أنا» الراوى.

أما رواية «المسخ La métamorphose» المروية بضمير الغائب، فإنها لا تبلغ مبلغ العنف الانفصامى .La Violence Paranoiaque ذاته: فالصرصور هو آخر، وضمير الغائب «هو» شخص آخر. إن هناك درجات للمطابقة بين الكاتب /١٢/ والراوى (كتلك التى بين القارىء والراوى)، والدرجة الأدنى منها هى تلك التى تُحْرَم عندها الشخصية التى تروى من اسم ومن شخصية ومن سيرة حياة. وربما يجعلها كل شىء تتعارض مع اسم الكاتب ومع شخصيته ومع سيرة حياته.

«أنتمى إلى واحدة من أقدم العائلات فى أورسينا»، فشخصية «آلدو» فى رواية «شاطىء الرمال» ليست هى «جوليان غراك» J. GRACQ، الذى قد لا يكون هو ذاته «لويس بوارييه». ومع ذلك تُرَجِّع الجملة الثانية «أحتفظ من طفولتى بذكرى سنوات هادئة وبالسكينة والاكتفاء»، فجأة صوتًا شخصيًا، وخصوصًا أنّ الراوى هو صانع آخر مآثر جمهورية أورسينا Orsenna، وهو صانع انهيارها، مثلما أنّ «جوليان غراك» هو صانع مآثر الرواية وصانع انهيارها.

إنّ اللعب بالحياة والموت والحب والسلطة السياسية هو لعب شخصى ، وأثرٌ سيرى ذاتى لما هو متخيَّل. فضمير المتكلم هو متخيَّل معيش UN IMAGINAIRE VECU.

ومثال «بروست» الذى كثرت شروح أعماله وتنوعت كُلّ التنوّع، مثالٌ مُغْرٍ. «فقد بَيّنّا منذ زمن بعيد، دون أن نصل إلى حدّ الإقناع دائمًا، أنّ سيرة الراوى فى رواية «فى البحث عن الزمن المفقود» ليست سيرة «مارسيل بروست»(٣). ولا ينبغى أن ينسينا التشابه فى التفصيلات الاختلافات، إذْ تَمحى هذه الأخيرة عندما يتمّ خطأ إسقاط حياة الراوى كلّها على حياة «بروست» فنُقَسِّم مثلاً اعتباطيًا ومأساويًا سيرة «بروست» إلى قسمين: وجود اجتماعى وعاطل، ثم وجود مُنْزَوٍ ومَرَضىّ ومُمْتَهن، بينما لم يتوقف «بروست» عن الكتابة إلاّ سنة واحدة (١٩٠٦) كما يظهر ذلك من نشر مسودة «فى البحث عن الزمن المفقود»(٤). بالإضافة إلى أنّ مراسلاته، وبالتحديد خلال سنىّ الحرب، تثبت أنّه كان كثيرًا ما يتناول طعام العشاء فى المدينة. حتّى نهاية حياته، وإنّ تلك المراسلات لا توضح شيئًا عن مشاويره الأخرى الأكثر غموضًا(٥). وكما أنّ تفتيت الأحداث الصغيرة لا يكفى لتكوين سيرة ذاتية، كذلك لا تستدعى المقارنة، وتشابه الأحداث الجزئية فَهْم الأمر بكُلّيته 'La totalite ويتوضّح تدخل الراوى، وهو شاهد الحبكة وممثّلها المركزى، من خلال تدخّل الكاتب، هذا التدخل الذى ليس له طابع السيرة الذاتية ولا الرواية الشخصية:

فـ «من جانب بيت سوان» ليست رواية «إنْ لم تمت البذرة»، وليست رواية «أدولف» /١٣/. إنّ ضمير المتكلم يتيح لـ «بروست» أنْ يستخدم الخطاب التحليلى، والشرح الذى لا ينتهى، ويتيح له أيضًا قراءة الجوهرى وراء الظاهر، بحرية لم تكن الراوية بضمير الغائب لتوفرها له: فنحن لم نعد نعرف إنْ كان هو المتكلم أم أنّه ذلك الذى يكشف قوانين نفسية، واستعارات، الاستعارات نفسها التى ربّما كان البطل الشاب سيجد صعوبة كبيرة فى تصوّرها. فالأداء يجتاح المؤدّى دون أن يهدم كونه قصة تخيلية، لأنّ ذلك الأداء يُنْسَب إلى شخصية متخيلة تقول مع ذلك «أنا». ونُقْلَتُ بهذا من عالم المحاولة الأدبية، أو مِنْ عالم رواية الأطروحة ROMAN Á THÉSE زد على ذلك أَنّ ضمير المتكلم يُقْتَرَح على القارىء باعتباره خطابًا محضرًا سابقًا؛ خطابًا كان القارىء عاجزًا عن النطق به حتى يضعه الكاتب أمام عينَيْه نصًا مكتوبًا. ويستعير القارىء بدوره ثياب الراوى إذا شاء - ولكن هل يستطيع التملّص من ذلك؟ - وينظر ويتأوّل ويُبْدِع: إنّه حضور مزدوج فى شخص واحد، إنّه شخص المتكلم.

إنّ التدخل المكثّف للكاتب لا يُعيق تدخّل القارئ، بل على العكس، يسمح به. وإذا كان ضمير المتكلم «أنا» في رواية «شاطيء الرمال» يمثل الدرجة القصوى في البعد عن التطابق بين الكاتب وبطله، فإنّ ضمير المتكلم عند «بروست» يمثل مرحلة وسطى لا أهمية فيها للفرد ولا لشخصية الكاتب، ولا للسيرة، ولكنها مرحلة يتماهى فيها الفنان الذى يودّ أن يكون خارج حدود الزمن ليس مع حياة بطله ومغامراته فقط، وإنّما مع فكره وجماليته، إنّ المرجع فى ذلك مرجع مُجَرّد(*).

لا يشكّل البطل - الراوى؛ ولا الروائى فى مرحلة ثالثة إلاّ شيئًا واحدًا. وليس ثمة قاعدة ولا حَدْس ولا شعور يمنع الرواية من وضف الواقع، حتى لو كان الواقع الذى عاشه الكاتب داخليًا أو خارجيًا.

لقد تجاوز «سيلين» ثلاث مراحل من روايته «رحلة فى عمق الليل» إلى روايته «شمال»: فبطل روايته الأولى - الرواية الوحيدة التى كان يُعْجَبُ بها «مالرو»؛ ولا يرى فى الروايات اللاحقة إلاّ كلامًا مكرورًا(٦) - هو «باردامو = Bardamu» (وهى مكتوبة بضمير المتكلم). وتحكى رواية «ميّت بالتقسيط» Mort Á Crédit طفولة «فيرديناند» كما تحكى رواية «الحرب» CASSE - PIPE تجربته العسكرية. وتحكى رواية «شريط المهرج» حياته فى لندن.

وتشكل روايتا «الحرب»و «شريط المهرّج» مع رواية «ميّت بالتقسيط» دورة Cycle «فيرديناند». أمّا البطل - الراوى فليس مذكوراً فيها أبداً، إنْ نَحّيْنا اللقب جانباً، إلاّ بالاسم الأوّل الذى هو العنصر الوسيط للاسم الفنى «لويس فيرديناند سيلين» والذى يحدّد استخدام المرحلة الانتقالية فى التوجه نحو رواية السيرة الذاتية التى ستؤول إليها(٧)، بيْن «باردامو» بطل رواية «رحلة فى عمق الليل»/١٤/و«سيلين» مؤلف روايات مابعد عام ١٩٤٤. أمّا فى روايات ماقبل ١٩٤٥ فإنّ السيرة الذاتية تعجّ بالتخييل والأحلام والوهم، واكتفى «سيلين» بعد الحرب بقصة تَتَحَدّد، وهذا محزن، بالتاريخ وبالعصاب: إنّ شعار «سيلين» كما سيقول مالرو(٨) هو «أشْفِقُو علىّ»، مالرو الذى سيعترف، مع ذلك، أنّ لسيلين «صوتاً»، ولا يعترف لسارتر بمثل ذلك.

وهكذا ينطلق ضمير المتكلم من التخيّل إلى رواية السيرة الذاتية. ولكنّ السرد بضمير الغائب يمكّننا من القول: إنّه يستفيد من مزية الشك، يخفى، ويسوء أحياناً، صوت الكاتب، وإن استطاعت رواية «الصراع مع الملاك» دعم «اللامذكرات»، فذلك لأنّ روايات مالرو كلها تنبع من تجربة معاناة من التخيّل إلى الواقع. إنّ أقلّ رواياته انتماء إلى السيرة الذاتية هى «زمن الاحتقار»، وهى أقلّها نجاحاً إلى درجة أن ذلك يُعيق إعادة طبعها. أمّا رواية «الطريق الملكية» (التى تتحاور مع «أصوات الصمت») فهى مستوحاة من تجربة «مالرو» الهندو - صينية، حيث «كلود» هو «أندريه». واستوحى روايَتَيْه «الغزاة» و «الظرف البشرى» من إقامته فى آسيا أيضاً، ويَسِمُهُما - كما يقول مالرو - طابع الريبورتاج، وتفرضان، حتى ظهور سيرة «جان لاكوتير» فكرة خاطئة مفادها أنّ الكاتب عاش أحداث الثورة الصينية، وأنّه كان بطلها. أمّا فى رواية «الأمل»، فإن شخصية «مانييل» هى قناع

المؤلف، ولكنّها لا تكلف نفسها تقنيع السيرة الذاتية، والسبب ـ بلا شك ـ أنّ مالرو أدى فى الواقع، خلال الحرب الإسبانية، الدور الذى كان يتمنى أنْ يؤديه خلال الثورة الصينية، فما حاجتنا إلى الخيال عندما يتطابق الحلم مع الواقع؟ يكفى أنْ نخفى اسم «فانسان بيرجير» كى تصبح رواية «جوزات التنبورغ» فصولاً من رواية «مرآة الشطآن»: فليس بين التخيلات والكتابات عن الفن انقطاعٌ، بل هناك استمرارية. يسحق الفنان أعماله وأعمال الآخرين، ولهذا يعطى «مالرو» الباب الأول والرابع والخامس من روايته «اللامذكرات» عناوين ثلاث من رواياته/١٥/ وهى «جوزات التنبورغ»، و«الطريق الملكية»، و«الظرف البشرى». ولهذا أيضاً اختفت العناوين فى منشورات مكتبة البليّاد عام ١٩٧٦، وكانت مثبتة فى طبعتَىْ «غاليمار» عام ١٩٦٧، و«فوليو» عام ١٩٧٢.

إنّ معظم روايات «أندريه جيد» مروية بضمير المتكلم، ما خلا الروايتين الأكثر طولاً والأكثر أهمية فى نظر بعضهم: «كهوف الفاتيكان» و«مزيّفو العملة». وإنّ استخدام المفكرة اليومية فى الرواية الثانية يخفف أثر السرد بضمير الغائب (وهذا شكل مستخدم أيضاً فى روايات: «باليد» PALUDES.، و«الباب الضيق» و«السمفونية الرعوية» و«مدرسة النساء»)، مستخدم، بإلحاح لا يقدر عليه إلاّ قليل من الروائيين، ولولا المفكرة الكبيرة التى وقّعها «جيد» نفسه) لأدْهشنا ظهوره كل الدهشة.

كتب «دو بوس» Du Bos: «إنّ إدوارد هو الشريك الذى يقول «جيد» على لسانه كل مايشتهى قوله دون أن يصل به الأمر إلى أن يكون مسؤولاً عنه»[٩]. نالت «كهوف الفاتيكان» على عكس سابقتها، إعجاب « «رامون فيرنانديز» R. FERNANDEZ باعتبارها رواية مغامرات تختفى خلفها رواية جيل كامل: فـ«لافكاديو» يُجَسِّد شباب ١٩١٤، وليس شباب «جيد». فعندما يكتب «جيد» روايته يشعر أنّ شخصياته، الدمى فى البداية «تمتلىء شيئاً فشيئاً بالدم الحقيقى»: «وهى تُلِحّ أكثر فأكثر، وتُجْبرنى على إن أنظر إليها نظرة أكثر جدية، وتبدو حكايتى الأولى بتناقص غير كافية»[١٠].

إنّ الحبكة ذاتها مستوحاة من أحداث متنوعة: مخادعون من «ليون» Lyonnais جعلوا بعض الكاثوليكيين السُذّج يعتقدون أنّ «ليون» LEON الثالث عشر حَجَر عليه كاردينالات ماسونيون فى كهوف الفاتيكان، وأنّ شبيهه «سوزى» احتل عرشه[١١]، لقد ألهمت الكاتبَ أيضاً هداية رجل ماسونى هو «كازان» بطل «زولا» فـ «لافاكاديو» حسب «كوكتو» COCTEAU ، ينحدر من «آرثر كرافان»[١٢]. وصرح «جيد» أنّه لا يؤمن «بحدث مجانى»: إذ تَفْصلُه مسافة تهكمية عن بطله الحزين، مثلما أن الكهوف، كما لاحظ «ر.فيرنانديز» R.FERNANDEZ، هى أخذ ساخر لرواية «أغذية أرضية». هاهو إذاً عند أكثر الكُتاب ميلاً إلى السيرة الذاتية، سرد بضمير الغائب، حيث يصعب علينا، دون نية سيئة، أن نرى فيه اعتراف المؤلف: بمنابع مستعارة من التاريخ

الحقيقى/١٦/تاريخ الأحداث المنوّعة التى تُغَذّى الرواية، منذ أيام «ستاندال» وبطاقات «موضوعية» تُلصق على الأبطال، واستعانة دائمة بالتهكم، حتى فى الطابع النوعى «قصة هجائية» Sotie (قصص وهجائيات، يظهر لى أننى، وحتى اليوم، لم أكتب سوى روايات ساخرة)(١٣).

حينئذ ندع عالم الرواية الشخصية؛ ذلك العالم الذى نسمع فيه صوت المؤلفّ. لقد لاحظ «باختين» BAKHTINE، وهو يدرس العلاقات بين الكاتب الروائى وشخصياته، أنّه ينبغى على الكاتب أنْ يصير الآخر بالنسبة إلى ذاته، وأن يرى نفسه بعَيْنَىْ آخر. والحقّ أنّه إذا عاش تحت هيمنة بطل من أبطاله، وبوساطته، فإنّ الرواية تفتقر إلى الخلفية، والعمق، والعلامات البارزة، إنّها بلا شكل.

يسيطر الكاتب فى مرحلة وسطى على البطل. وإنْ توقف هذا الأخير عن أنْ يكون بطل سيرة ذاتية، فإنّه سيخسر على مستوى الإرادة وعلى مستوى الشعور، كى يخضع لمبدأ جمالى، وإنْ بقى سيريًا ـ ذاتيًا، والكاتب منعكس فيه فإنّه يغدو بالنسبة إلى مبدعه «بلا نهاية» ويتطلّب دائما أشكالاً جديدة للإنجاز: ليست كلاسيكية، بل رومانتيكية. وأخيرًا، وفيما هو مرحلة الإنجاز الكامل عند الناقد السوفياتى الكبير، إنّ البطل هو مبدعه الحقيقى.

ولكى يتحقق الحدث الجمالى، فإنّ ذلك يتطلّب «عنصرين»، ويفترض وجود وعْيَيْن لا يتطابقان قط(١٤). ولمّا يَعُدِ «الوعى المطلق»، بالمقابل، مرتبطًا بالإبداع الجمالى ولكنّه يرتبط بالحقل الدينى.

إنّ الصوت الذى نَسْمعه عندما تكون الآصرة مقطوعة بين الكاتب وشخصياته يمكن أنْ يكون صوت شاهد ـ مُمَثّل ذى أهمية أو ثانوى للحبكة. و«هنرى جيمز» هو مُعَلّم السرد بالشاهد ـ الممثّل الثانوى. واستخدمت هذه الصيغة التى عرفَتْ أَوْجَها بين الحربين العالميتَيْن، فى الروية البوليسية (ومن ثَمّ كانت هيمنة الراوى، المزدوج الذى يعرف عن القصة أقلّ مما يعرف عنها البطل، وهو بذلك يُمَثّل القُرّاء: ومثاله «واتسون» عند «كونان دويل» Conan Doyle، و«هاستينغ» عند «آغاتا كريستى».

لمّا يعد مُهمًا أنْ يكون الراوى ضمير متكلّم أو ضمير غائب إلاّ عند تطابق القارئ مع الشخصية (وليس مع المؤلف). أمّا عند «فوكنر» FAULKNER، فيُمكن أنْ تُقَدّم الأحداث بأربعة شهود مختلفين /١٧/ كما فى رواية «الصخب والعنف».

وتخصّ الشهادة الأحداثَ نفسها، أو أحداثًا مميّزة، واستخدمت السينما هذه التقنية فى بعض الروائع الأدبية (سيترن كان، الكونتيسةّ بقدمَيْن عاريتينْ، وراشومون) أمّا فى الرسم فمسوغها النظرى هو الأسس الجمالية التى نراها تكمن وراء بعض مؤلفات «مارسيل دوشامب» M. Duchamp (عاريًا ينزل السلّم)، أو فى الأعمال التكعيبية التى تهتم أكثر ماتهتم باتجاهات مختلفة ومتزامنة.

وتصل هذه الأسس عند «روب غـرييـه» Robbe - Grillet في روايته «الغيرة» إلى حدود التناقض. تتألف حينئذٍ عدّة أصوات، بادئ ذي بدء متوازية، ثم منتظمة بعد ذلك، ثم متنافسة وبلهاء، (مثالها الأبله «بنجي» في رواية «الصخب والعنف»)، وهي أخيراً يشوش بعضها بعضا: فتنتقل من تعدّدية الأصوات النشاز(١٥).

وينتج مؤلف رواية «المتلصّص» عروضاً متناقضة: لا يمكن أن تكون كلها، وبدفعة واحدة، حقيقية (كما هي الحال في أفلامه). ويبدو السرد في بعض روايات «ناتالي ساروت» N.SARRAUTE منوطًا بأصوات مجهولة منتمية إلى الرأي العام كما في رواية «الثمار الذهبية»، التي تحكي صعود رواية تحمل هذا العنوان وسقوطها. لمّا يعد الفرد المتماسك، والمستقل، والمتجسم، منذ رواية «انتحاءات Tropisme» وحتى رواية «استخدام الكلام»، هو المهم، ولكن المهم ما يختبئ خلف كُلّ عبارة. ويشهد العصر نفسه اللسانيين يُحلّلون ما تفترضه جملة لغوية، وما توحي به، كما تفعل الروائية في قصصها. ولم يعد في الحالين كلتيهما علم النفس الفردي للمتكلم ذا أهمية: فالخطاب لا يحيل إلى طبع، كما عند بلزاك.

إنّ المحادثة الضمنية(١٦) La Sous Conversation محادثة عَبْر - شخصية Transpersonnelle(*). حتى عندما يقول «تشيخوف» Tchkhov، «أنا أموت» في النص الأوّل من «استخدام الكلام»، فهذه الجملة «أنا أموت» التي يحتاج متكلمها بعض الوقت لكي يصبح محدداً ستصبح بعد ذلك على كُلّ شفة ولسان، وهي مجهولة كل الجهل بقدر ما هي مجهولة أصوات الأطفال في رواية «هل تسمعونهم؟» أو بقدر ما هو مجهول صوتُ رواية «يقول المغفلون»: يحدث كل ذلك وكأنما هذه السيميائية الروائية تبلغ مستوى من العمق لا قيمة فيه لا للفرد ولا للكاتب: والقارئ نفسه مَدْعُوٌّ ليدرك أنّ المؤديات énoncés التي لا يسيطر عليها تَعْبُرُه. إنّ هذا الذوبان يتناول من جديد، وعلى نحو ساخر، الحلم التقليدي لعمل يكون فيه «قيمة لِكُلّ ما لم يُقَلْ». /١٨/ أيوجد سرد صرف، وصوت بلا تخييل؟ أم هل يوجد بمعنى ما، سرد بضمير الغائبين؟

(لم يَسْتَوْقِفْنا السرد بضمير المخاطب الذي يستخدمه كُلّ من «ميشيل بوتور» M. butor، و «جورج بيريك» G. Perec، لأنّ القضية قضية مخالفة قواعدية لا تُعدِّل إلا تعديلاً سطحيًا العلاقة بين الكاتب وأبطاله، إنّ العلاقات معلنةٌ بدل أنْ تكون مُقَنّعة). وعلامة هذه الدرجة صفر للسرد هي مقدمات القطع والنصوص، والفصول باعتبارها خارجية وغير مهتمة بالحبكة. وهذا ما فعله «جون دوس باسوس»(١٧) J. Dos Bassos في روايته "U.S.A" حيث جمع أعمدة إخبارية ومقتطفات صحفية، وإعلانية وسيراً وأقساماً قصصية تُسَمّى «عين الكاميرا» Oeil de Caméra وهي «كاميرا» تريد أن تكون موضوعية، وأن تتوضع في كل مكان. إنّها كما لاحظ «سارتر» وجهة نظر الجوقة، والرأي العام». والحركات هي «مجرّد خارج» والشخصيات «حيوانات حيّة» يراها«وعي جمعي». وقد كان «مالرو» معجبًا بصيغة التحقيق الصحفي، والاتصالات السريعة télégrammes

التى تتوافق مع الحال العاجلة للأحداث الموصوفة ومع أسلوبه الموجز: فعبارة «أعلن الإضراب العام فى مدينة كانتون Canton» هى أولى الأخبار السريعة التى تضبط إيقاع افتتاحية رواية «الغزاة» ويُعاد استخدامها على امتداد القصة كما تُسْتَخدم توليفات الصحف Synthése de journaux: «تُصَرِّح صحف شنغهاى أنّ حركة النقل البريطانية ستنخفض بنسبة ٨٠٪»[١٨]، «الحكومة البريطانية تعارض أى تَدَخُّل عسكرى»[١٩]، وحتى الصفحة الأخيرة حيث نجد: «تَمَّ القبض على عميل ثالث وهو يحمل ثمانى مئة غرام من مادة السيانير Cyanure. انحدارًا أيها العدو. عدّة كتائب مجهزة انضمّت إلينا للدعاية، ذخائر ومدفعية هى بين أيدينا، قيادة مركزيةتنتشر فيها الفوضى. فرسان تطارد «تشيغ» Tcheng الهارب».

وتُفْتَتَح رواية «الأمل» بالطريقة ذاتها على هدير أجهزة الاستقبال: «ألو، هويسكا؟ [...] ألو، أفيلا؟ [...] ألو، مدريد؟ [...] ألو فالّادوليد؟» وعلى صرخات مكبرات الصوت: «تزحف الفرق المتمردة نحو مركز برشلونة». وفى الصفحة الأخيرة صوت يستنفر كل الشخصيات: «إسبانيا النازفة تعى ذاتها أخيرًا».

يَفْتَتِح «جيل رومان» J. Romains الذى نُغْفِلُ إغفالاً شديدًا ما تشمله روايته «الرجال ذوو الإرادة الطيبة» الجزء الأول، ١٩٣٢ من قوة تجديدية /١٩/ المجلد الأوّل الذى عنوانه (السادس من تشرين الأوّل) متنقلاً من جريدة إلى أخرى، ومن عمود (صحفى) إلى عمود مجاور «النشرة الجوية» ثم مقال بعنوان: «قذارة باريس»، الكوليرا فى سان بطرسبورغ، الطاعون أو الحُمّى الصفراء فى الرباط، استقلال بلغاريا، التهديد النمساوى: «تلاحظ عناوين الصحف أننا عشنا أمس فى الخامس من تشرين الأول، يومًا تاريخيًا. إنّ هذا صحيح عمومًا. لقد كنا هذه المرّة على حدود التاريخ تمامًا. ويوجب علينا سوء حظّنا، بلا شك، عاجلاً أم آجلاً أنْ نلقى انفسنا وسطه»[٢٠]. وأخيرًا: «يقع السادة المحترمون والعمال الاقتصاديون، وهم يقلبون الصفحة، على عنوان مزعج: رعب فى البورصة».

ألا يخيل إلينا أننا نسمع سلفًا «سارتر» فى رواية «سبل الحرية»؟ نعتقد ذلك أول الأمر من خلال استخدام التاريخ، بَلْ صوت التاريخ الذى يغطّى صوت الأفراد «إنها الساعة السادسةوعشر دقائق فى (غود يسبرغ) وكان العجوز ينتظر. وكانوا فى «أنغوليم» و«مرسيليا» و «غاند» و«دوفريز» يفكرون: «ماذا يفعل؟ هل نزل؟ هل يتحدث إلى «هتلر»؟[٢١].

وهكذا تَذَكّرنا ثانيةً من يوم ٢٥ أيلول، فى السادس من تشرين الأوّل عند «رومان» الذى يجمع عدّة شخصيات تخيلية، «فى حين كان «دالاييه»، غائصًا فى الوسائد يمص سيجارة مطفأة، وهو ينظر إلى المارة»[٢٢]. ويتبع ذلك دون انقطاع ذكر مدريد. وعلى أن الحرب هى البطل الحقيقى لرواية «المؤجل» أكثر بكثير من الشخصيات المتخيلة: «فى الحرب: كل امرىءٍ حُرٌ. ومع ذلك فقد سبق السيف العذل. الحرب هنا، الحرب فى كل مكان، إنها تشمل أفكارى كلّها، وكلام «هتلر» كلّه، وأفعال «غوميز» كلها، ولكن لا أحد هنا يُجْرى الحساب الإجمالى»[٢٣]. صوت الحرب، أو

صوت السلام الزائف فى «ميونيخ» ينطق عبر صوت شخصيات عديدة استعارها «سارتر» من الواقع التاريخى (من "Benes" إلى «هتلر»، ومن «دالادييه» إلى «موسولينى») كما أنهُ ينطق عبر صوت أبطال مُخْتَرعين.

لم يَعُد السرد الحيادى والتاريخى، فى القرن العشرين هو سرد الرواية التاريخية نفسه الذى كان فى القرن التاسع عشر: و «سارتر» ليس «والتر سكوت» Scott ولا حتى «تولستوى» Tolstoi، فهو لا يريد إعادة بناء عصر، بل يريد تدميره. ويتفجّر خطاب الواقع الراهن إلى أشلاء. و «جيل رومان» منذ روايته «موت أحدهم» (١٩٠٨ ـ ١٩١٠)، كان قد حَلُم بإذابة شخصياته فى الجماعية: /٢٠/ «يوجد (جاك غودار) بذاته وجوداً معتدلاً، ولم يوجد بالآخرين إلاّ لمامًا»[٢٤]. لكنّ ثمة طريقة أخرى للكتابة، حيث ينيب الكاتب شخصياته، ويذيب ذاته فى الوقت نفسه، وحيث ليس للأحداث إلاّ أهمية ضئيلة. لقد حلم «جورج باتاى» G. Bataille بكتابةٍ يكشف فيها عن غياب الذات: «أَصلُ إلى قدرة الكائن على الوصول إلى عكس وجوده. ننزلق أنا وموتى فى ريح الخارج حيث أكشف عن غياب الأنا» من رواية (المذنب). ولم يتوقف «موريس بالانشو» ـ الكاتب الروائى والناقد وفيلسوف الأدب ـ فى آن معًا عن البحث، بعد «مالارميه» Mallarmé، عن كتابةٍ مسكونة بالعدم، فروايات: «توما المُظْلم» (نص ١٩٥٠)، و «حكم الموت»، و «الرجل الأخير» (١٩٥٧) تنزع الصُوى على هذا المسار الروائى الذى يستحضر لوحات «فونتانا» Fontana، أو «كلين» Klein، الموحّدة اللون، والناتجة عن «كوجيتو» سلبى («أنا أفكر، إذن أنا لست موجودًا»). وإذا كان التاريخ لأصل طريقة صعبًا، فإن موضوع غياب الفاعل والكاتب ربما يجد منابعه، مع ذلك، فى رواية «قطعة النار» (١٩٤٩): «الآن يتجاوز الأدب الكاتب: فهو لم يعد هذا الوحى الفاعل، ولا هذا النفى الذى يتأكد ولا هذا المثل الأعلى الذى يفرض نفسه فى العالم باعتباره الوجهة المطلقة لشمولية العالم»[٢٥].

إنه لمن الواضح كل الوضوح تقريبًا فى روايات «صموئيل بيكيت» وفى قصصه، وفى قصصه القصيرة، وفى نصوصه التخيلية بدءًا من «اللامُسَمّى» (١٩٥٣)، أنه لا يرتفع فى مقبرة الشخصيات المدمرة والحبكة المفقودة إلا صوت شاحب ومجهول غالبًا، ويكافح ضد الموت بوساطة لعبة الكلام البسيطة التى تمتد إلى اللانهاية. من الذى يتكلم فعليًا فى رواية «الصورة» ١٩٨٨، لكنها مؤرخة على آخر صفحة «فى الخمسينيات»)، حيث نجد فيها من السطور الأولى: «عندما يتسخ اللسان بالوحل، فإن لذلك حينئذ علاجًا فعالاً واحدًا، أن يدخل إلى الفم ويدور فيه، أما الوحل، فإما أن يبتلع وإما أن يلفظه».

حوار داخلى لا يمكن أن يعزى لأحد، يملأ النصوص الأخيرة التى هى موجزة أكثر فأكثر، من رواية «مهجّرو الناس» ولئن كان الكلام عن لا شىء تقريبًا، لم يعد يفيد فى شىء تقريبًا، ولا يأتى من أحد، فينبغى أن نجد فى ذلك تفسير صمت الكاتب الذى يطول أكثر فأكثر بين عملين، إن عدم النشر هو حينئذ إسماع «صوت الصمت» أيضًا: فالصوت وحده صاخب و /٢١/ يترك آثارًا.

آثارًا، يريد أن يترك آثارًا». ويلتحق بـ «بيكت» فى هذا الصمت كاتب هو مع ذلك، لا يشبهه، إنه «ل.ر. دى فوريه» .Louis-René des Forets مؤلف «الشحاذون» و «الثرثار» و «غرفة الأطفال». ثلاث روايات خلال خمسة وأربعين عامًا.

إن أكثر القصص تعبيرًا من بين قصصه فى المجلد الأخير هى «اللحظات العظيمة لمطرب»: إذ يتخلى البطل عن الأغنية التى صنعت شهرته، وتظهر الجملة الأخيرة بطلة «كان صوتها الجميل غالبًا عليها إلى درجة أنها كما كان يبدو، تحمل فيه الحداد»(٢٧).

وإذا نحن عكسنا الاتجاه ووضعنا أنفسنا مكان القُرّاء، فكيف يبدو لنا الكاتب الذى يختبىء والذى يسعى إلى التوارى وإلى السكوت؟ يظهر فى البداية باسمه(٢٨).

لنتذكر أن اختيار الاسم المستعار كان فى مطلع القرن العشرين عادة اجتماعية واسعة الانتشار.

تُخصِّص رواية «كل باريس» المؤلفة سنة ١٩١٤ اثنتى عشرة صفحة بعمودين (فيها خمسة وثمانون اسمًا)، من «الأسماء المستعارة الأدبية والفنية والمدينية» من «أ - ب: مارى آن دوبوفيه» إلى «زيت: كتس دوميرابو».

يستمر هذا التقليد الفرنسى أساسًا (هل نعرف الكثير من الأسماء المستعارة لروائيين أمريكيين(٢٩)، أو ألمان أو إيطاليين؟) حتى نهاية القرن العشرين: «أناتول فرانس» و «بيير لوتى» و «جيل رومان» و «لويس فيرديناند سيلين» و «مارغريت يورسنار» و «مارغريت دوراس» و «جوليان غراك» و «رومان غارى» (وإميل أجار) و «سوسيل سان لوران» و «سان أنطونيو» على سبيل المثال.

لماذا هذا الاختيار الغامض والعشوائى لاسم جديد؟ لا يحتمى كل الموظفين وراء اسم مستعار: و «جيرودو» يبقى «جيرودو»؛ ولا تعبث كل النساء بحروف أسمائهن: فـ «ناتالى ساروت» اسمها حقًا «ناتالى ساروت».

ونستخلص أن الكاتب الروائى الذى يختار اسمًامستعارًا يضع نفسه فى موقف نصف انقطاع .DEMI - RUPTURE إما مع عائلته، وإما مع «أنا» طفولته، وإما مع كتابه، وإما مع المجتمع وكأنه يقول له: لست المؤلف (أو: المؤلف ليس أنا)؛ أساوى أكثر (أو أقل) من هذا الكتاب،وأخشى أن أعرف به(٣٠) (أو ألاّ أعرف به، وفى هذه الحال أحقق قصب السبق)؛ أنا ألعب معكم: أمسكوا بى إن استطعتم! أدين النظام الأدبى (نعرف مغامرة «دوريس ليسينغ» /٢٢/ .D LESSING الذى قدم لناشره رواية تحت اسم غير اسمه، فرفضت».

وسندرك أن «لويس فاريغول» شأنه شأن «لوى بواريبه» أرادا أن يحظيا بمجد روما فسمى الأول نفسه «جيل رومان» والثانى «جوليان غراك»؛ وسندرك أيضًا أن «أناتول تيبولت» -A. THI

BULT، أعطى لنفسه اسم بلاده. ويدعى «ديستوش» DESTOUCHES، بـ «سيلين»؛ وهو لقب لا يمثل طموحًا شعريًا أوسياسيًا يذكر،وسلّمت مخطوطة رواية «رحلة فى قلب الليل» دون اسم المؤلف لدار «دنويل» وفى لحظة توقيع عقدها اختار المؤلف لقب جدته لأمه «سيلين غيو» تكريمًا «للماضى، وللساعات السعيدة أو المثالية لطفولته»(٣١).

يكفى «بيكيت» و «بلانشو» و «سالينجر» SALINGER أو «بانشون» PYNCHON، فى المقابل، كى يقطع صلته مع العالم، وكى يميز بين الفرد والـ «أنا» الذى يكتب، يكفيهم، ألا يظهروا على شاشة التلفاز، وألا يُسمعوا أصواتهم عبر المذياع، وألا يجيبوا عن أسئلة الصحفيين: إن عصر الصخب هو أيضًا عصر اللغز. إن لبعض الكتاب أسماء مستعارة، جد معروفة؛ ويحتفظ كتاب آخرون بأسمائهم الحقيقية ويُغيّبون صورتهم وصوتهم. وقد أضحت المؤلفات المجهولة المؤلف استثنائية: «السيدة سولاريو» رواية انكليزية عظيمة مكتوبة بأسلوب «هنرى جيمس» (١٩٥٦). وقلما تذهب الرغبة بالتخفى إلى درجة محو أى اسم. وما ينشر أيضًا بعد موت المؤلف لا ينشر إراديًا: مثل رواية «الأحياء الراقية» لـ «بول غادين» P. GADENNE. لقد قلد قليل من الكتاب فى عصرنا مثال «أغاتا كريستى» (الاسم المستعار لأغاتا ميللر التى نشرت روايات تحليلية نفسية باسم «مارى فيستما كوت»)، واحتفظت بمجلد من «مغامرات هرقل بوارو» وبجزء من «ميس ماربل» لتنشرهما لاحقًا.

لكن، سواء أتوارى الكاتب أم ظهر، فالجمهور يلاحق صورته على شاشة التلفاز وصوته فى المذياع، وإجاباته فى الصحف. ولاسيما أن تطور كتابة السير - التى تُتمّمُها السير الذاتية بانسجام - تدل على حاجة تتجدد باستمرار: فالقراء لا يكتفون بما تقدمه لهم الروايات، إنهم يريدون التأكد أن ثمة عالمًا واقعيًا وراء المتخيل، وأن ثمة شخصًا وراء النص، أو داخله. وسيظهر كاتب السيرة بدوره كل ما فى حياة المؤلف مما يوحى بعمله الأدبى /٢٣/. إنه فى كل الأحوال ظافر: إذا شابهت الرواية الحياة فالبرهان قائم، وإذا اختلفت عنها فذلك كى تحسن معارضتها، إذن لتشابهها. وأخيرًا، سوف تشرح بعض مفاهيم التحليل النفسى ما هو غير قابل للشرح. إنّ لكل الناس حقًّا فى سيرة حياة، وعندما تنتهى نبدأ من جديد: فكم حياة لـ «مالرو» و «جيد» و «بروست»؟ وهذه الحيوات مرهونة بتفرد العمل الأدبى أكثر مما هى مرهونة بروائية الحياة. ولنعتبر مع ذلك أن بعض الآثار السيرية فى أيامنا تثبط المحاكاة L'IMITATION: مثل «هنرى جيمس» (فيما كتبه عنه) «ليون أيدل» Léon Edel و «جيمس جويس» و «أوسكاروايلد» لـ «ريشارد إلمان» Richard Ellmann وهما (جويس ووايلد) منظران للسيرة.

ولا يظهر الكاتب فى توقيعه فقط، ولكن يظهر فى مقدماته أيضًا(٣٢). إن المقدمات، والحال هذه، نادرة فى القرن العشرين، فمعظم أمثلة المقدمات التى يضربها «جيرارجينيت» G. GEN ETTE مستعارة فى جلها من عصور سابقة: ولكنه على ذلك يستشهد بـ «بورخيس» -BOURG

ES وبرواية «جيل» لـ «دريو لاروشيل» D. LAROCHELLE وبـ «أراغون» ARAGON (في مقدماته «لمؤلفاته الروائية المتقاطعة، منشورات «لافون» ١٩٧٤ - ١٩٨١). غير أن رواية «في البحث عن الزمن المفقود» لا تحتوي على مقدمات، ولا رواية «أوليس» لـ «جويس». (وسنعرف من «لاربو» LARBAUD ومن عنوان الرواية. أن بنيتها مشتقة من بنية «الأوديسة»)، وكذلك روايات «كافكا» و«بيكيت»، ورواية «الدكتور فاوستوس» و«موت فيرجيل» و«الرجل بلا مزايا» و«نوسترومو» كلها بلا مقدمات. ولا يكتب «أندريه جيد»، أكثر الناس ثرثرة عندما يتعلق الأمر بذاته، مقدمات لرواياته: «بروميثيوس غير المقيد جيداً» و«الباب الضيق» و «إيزابيل» و «السمفونية الرعوية» و «مزيفو العملة». حتى أن «باليد» وهي كتابة ساخرة، مسبوقة بـ «ضد - مقدمة» Antipréface: «قبل أن أشرح كتابي للآخرين أنتظر أن يشرحه لي آخرون. أن أشرحه أولاً فهذا يعني تقييد معناه على الفور «وسيستعمل نقد الستينيات كله هذين الرأيين دون أن يردهما إلى «جيد»: إن ما يهم المؤلف هو ما وضعه في كتابه دون أن يعرف، وهو ينتظر من الجمهور أن يكشف عن أعماله، وهذه صيغة تشمل سلفًا نظرية التلقي كلها»(٣٣).

تشتمل رواية «اللاأخلاقي» وحدها بين روايات «جيد» نصًا عنوانه «مقدمة». وهذا النص في الأصل متأخر عن الطبعة الأصلية، ونسمع فيه صوت كاتب خيب أمله /٢٤/ أول تقبل خجول لكتابه، وهو راغب أيضًا أن يؤكد أنه ليس «ميشيل» بطل الرواية، وأنه لا يهاجمه ولايدافع عنه»: إن للروائيّ الحق في أن يبقى حيادياً، أو متردداً INDECIS وأخيراً، هناك، كما في رواية «البالُيْد» (كتبت رواية «اللاأخلاقي» في الوقت نفسه وعلى أنها مقابل توازني لها)، دعوة للجمهور، لجمهور الغد، لأن جمهور اليوم لم يفهم: «يمكن دون كثير من الادعاء - كما أعتقد - أن نفضل المخاطرة بعدم اهتمام تام في اليوم الأول حتى لو كان ما أتينا به هامًا، على أن نثير مشاعر لا مستقبل لها عند جمهور مولع بالتسطح»(٣٤).

أما رواية «كهوف الفاتيكان»، فهي مسبوقة بكلمة إهداء، (يحب «جيد» الإهداءات والافتتاحيات)، تتناول تكوّن العمل الممتد على عشرين سنة، ويتعلق الأمر بتأكيد أهمية عمل طويل «أعرف أنني بوساطة زمن(٣٥) الإنتاج السريع والولادة المخنوقة سأقنع (الجمهور) بمعاناتي من حمل هذا الكتاب زمنًا طويلاً في رأسي، قبل أن أجهد ليرى النور». ويعلق «أندريه جيد» أيضًا على السمة النوعية: «فالقصة الهجائية "Sotie" تعارض الرواية، لأن الكتاب كله ساخر. إذًا، لا تشرح المقدمة الزائفة لـ «كهوف الفاتيكان» مضمون الكتاب ولا فلسفته، ولكنها تشرح - كما في أي مكان آخر - صنعةالكاتب، ومقدار بُعده عن عمله. وقد بدا «أراغون» قبل «مؤلفات روائية متقاطعة» أنه يهوى المقدمات. كما ظهر ذلك في «الفجور» (١٩٢٤)، ثم في «فلاح باريس» (١٩٢٦).

تتحدث المقدمة الأولى، الكاسحة والمدمرة والغريبة، عن الدادائية، لأن الحركة السريالية لم تظهر هنا إلا كـ «حركة ضبابية» Mouvement Flou: «الفرصة بالغة الجمال إلى درجة أن أحداً لن يمتنع عن استغلالها كي يسألني أنا الذي أدّعي حب الظلال، عما تعنيه لي مقدمة. إنني هنا أمتدح الضبابية، ولا أمتدح الاتفاق. ويتعلق الأمر بجعل عدد من مخارج القصة الهجائية غير

سالكة». بيد أن لهذا النص علاقة واهية مع «الكتاب الذى يليه»[٣٦]. وتسمح المقدمة الثانية «مقدمة لميثيولوجيا معاصرة» وهى تدعو إلى «عجائبية يومية» وإلى «الحدائق الرائعة للمعتقدات العبثية وللمشاعر الأولية وللهوس وللهذيان» وإلى «مملكة سوداء»، تسمح، بسماع صوت المؤلف يُعرِّف عمله؛ صوت نسمعه عند «بروتون» Breton، فى روايته «نجا» NadJa على سبيل المثال، وليس قبلها. ويمهد «جوليان غراك» القريب جداً من السريالية /٢٥/ فى روايته «فى قصر آرغول»، لهذه القصة الأولى بـ «إعلان للقارئ» (١٩٣٨)، إنه عبارة: «لا تنخدعوا»: فالقارئ مدعو لقراءة رواية سوداء أو قوطية وقصة خيالية عن موضوع «المنقذ» وليس مدعوًا إلى قراءة عمل رمزى، إنه محروم حرمانًا تعسفيًا من المفاتيح الضرورية. ففى رواية «شاطئ الرمال» عليه أن يتدبر أمره وحيدًا.

وحرص «بورخيس» Borges أحد أكثر كتاب العصر غرابة، على أن يُمهِّد لبعض المجموعات القصصية بمقدمة («تخيلات»، ١٩٤١، «تقرير برودى»، ١٩٧٠). ضمنها نياته وتوضيحات نوعية وقناعات سياسية واقتراحًا تقليدًا مزعومًا («تودّ قصصى، مثلها مثل قصص ألف ليلة وليلة، أن تروح عن النفس Distraire، أو أن تثير المشاعر، ولا تودّ أبدًا أن تقنع»)[٣٧]، وضمنها أيضًا (المقدمات) مراجع تناصية وتعريفًا بأسلوبه. ولعنا فهمنا أن مقدمات «بورخيس»، بطابعها التقليدى هى مقدمات مدمرة، مثلها مثل مقدمات «كونو» Queneau: فرواية «القديس غلانغلان» Saint Glinglin (١٩٤٨) مسبوقة بإشارات إلى تكونها وتشير إلى أن روايتى «بوز من حجر» (١٩٣٤) و «الأزمنة المتداخلة» (١٩٤١) قد استخدمتا من جديد فى عمل «يكاد يكون بتمامه جديدًا». ويُنبِّه «كونو» فى المقدمة إلى أن حرف (X) (الذى استبدل به "SS" فى كلمة ESSCUSER) غائب من الرواية وليس سبب غيابه تقليد «اللغة المحكية" (التى انزلنا فن الكاتب إلى رحابها خلال زمن طويل) ولكن سبب الغياب هدف رمزى، خصوصاً إذا «لاحظنا أن هذا الحرف بقى على حاله فى آخر كلمة من الرواية مع أنها من جانب آخر، تتناغم مع اللفظ... الطقس الجميل الثابت» LE BEAU TEMPS FIXE. وبهذا لا تظهر المقدمة التى نفتقدها فى أعظم روايات القرن إلا مصادفة: إننا مغتبطون إذ نسمع فيها صوت المؤلف، إن شأنها شأن كثير من الباقيات، صارت ساخرة.

لم يبتدع القرن العشرون السخرية، ولكنه لارواية عظيمة دون أداء ساخر يدعمها: كل شيء ساخر فى زماننا. وينبثق عن ذلك أيضًا كثير من البيانات التقنية أو الفنية التى سندرسها فى مكان آخر.

إن صوت الكاتب التهكمى قائم على المسافة والنفى، ويقوم أحيانًا على تهديم النص: ويبدوأثر ذلك واضحًا فى الشكل، حتى لو كان ذلك غياب علامات الترقيم. وعندما /٢٦/ نحلل العلاقات بين الكاتب وعمله يتبين أن السيرورة التهكمية موجودة فى الأداء لأنها تنفى عن المؤدى Enoncé كل قيمته أو جزءًا منها، أو أنها تعكسه.

والكاتب العصرى، بدل أن يكون حاضرًا كليًا فى عمله، وبنوع من السذاجة التى يصبح «بلزاك» مثالاً عليها، والتى لم ينج منها «فلوبير» نفسه، هو الكاتب الذى يودع أعماله، كما فعل «جان - جاك روسو» دار الأيتام أو يفترسها مثل «ساتيرن» Saturne أوُ يهزّئها، كما فعل وال «هاملت» بأن يفرض عليها مهمات مستحيلة.

يعطى عنوان الرواية أحيانًا الإشارة التهكمية(٣٨)، فبعض العناوين تسخر من الراوى: كما فى رواية «اعترافات فارس الصناعة فيليكس كريل» لـ «توماس مان» T.MANN ورواية «توما المشعوذ» لـ «كوكتو» COCTEAU، و «اللامُسمى» لـ «بيكيت».

وهناك عناوين أخرى تلغى النص كما فى «قصص ونصوص لا غاية لها» لـ «بيكيت»، أو تدخله فى الريبة من خلال إشارة عبثية: «سان غلانغلان» أو «بوز من حجر» لـ «كونو» و «غرابينولور...» لـ «بيير. البيربيرو» Pierre - Albert Birot، أو «دودة العنب» و «عنكبوت الماء» لـ «بوريس فيان» Boris Vian. وصار «ب.غ. وود هاوس» P.G. Wode House أحد أكبر كتاب العصر الساخرين مَعْلمًا فى العناوين العبثية: «للخنازير أجنحة» و «العمّات لسن لطيفات»، وهى عناوين نقربها من مغامرات الكابتن «كاب» وأفكاره ومشروباته لـ «ألفونس آلس» Alphonse Allais.

إن صوت الكاتب يسخر أو يَصرّ فى مقدمة «رحلة فى عمق الليل»(٣٩) ومقدمة «شريط المهرج» أو فى تعقيب «نابوكوف» Nabokov بعد رواية «لوليتا» ثم يصبح الأمر بعد ذلك منتظمًا، فإن كان العمل كله تهكميًا، ومن الصفحة الأولى: فإن هناك اختراقات نحوية وألفاظًا جديدة وأزمات فى مستويات اللغة وكتابة صوتية وصدمة اللغة المحكية باللغة المكتوبة. ثم إن على القارىء أيضًا أن يتقاسم المعايير اللسانية والأسلوبية مع الكاتب، لكى يدرك أنها كانت منتهكة.

إن فى الجملة الأولى من رواية «أحد الحياة» Dimanche de la vie تركيبًا نحويًا مضحكًا وهو قوله «لم يكن يشك أنها كانت تنظر إليه فى كل مرة يمر فيها أمام دكانها، التاجرة والعسكرى الكنة "Le soldat Bru" بل إن هناك خليطًا من التجاوزات الإملائية (لأن كلمة date تاريخ، مكتوبة بالحروف نفسها)، وخليطًا من مستويات اللغة ومن الجراة السيميائية (لأن التاريخ مأخوذ على أنه موضوع مرئى) كما فى الجملة الأولى من رواية «ورود زرقاء» وهى /٢٧/ («فى الخامس والعشرين من كانون الأول سنة ألف ومئتين وأربع وستين، عند الفجر، وقف دوق «أوج» Auge على برج قصره الرئيسى ليعتبر بالموقف التاريخى، مهما كان صغيرًا، وكان هذا الموقف أقرب إلى الضبابية، وكانت بقايا الماضى لاتزال موجودة هنا وهناك بلا انتظام»).

ونجد النهج نفسه عند «فيان». ويقدم «كيبلينغ» Kipling لقصص شبابه (التى تشكل كوميديا إنسانية عن امبراطورية الهند)، يقدم لها، بمدخل يسجل فيه المسافة بينه وبين القصة المحكية: «أولئك الذين يعرفون مما خلقت روحنا، ويعرفون حدود الممكن، يستطيعون شرح هذه الحكاية.

عشت فى الهند ما يكفى من زمن لأعرف أن الأفضل ألا نعرف شيئًا، واكتفيت من المعرفة بحكاية هذه القصة كما حصلت («بصوت عالٍ» مجموعة حكايات بسيطة عن الجبال)(٤٠).

ويصل «كونراد» بالسخرية إلى الميتافيزيقيا، فى الصفحات الأولى من رواية «خط الظل» أو من رواية «شباب»، قبل أن يخضع لها مواقف الحبكة وعقدتها: فـ «اللورد جيم»، الذى يحلم أن يكون بطلاً، يبدو جبانًا عندما تتاح له الفرصة ليحقق حلمه، و «نوستروم» الرجل الوفىّ يصبح خائنًا، والطفل فى رواية «العميل السرى» ينقل قنبلة دون أن يعلم العميل بذلك، ويجعلنا تغير القيم نسمع الضحك الساخر لبولونى صار انكليزيًا، ولضابط بحرى عاطلٍ عن العمل أصبح كاتبًا روائيًا، ولطفل منفى إلى سيبيريا.

ليس أبطال «كونراد» دمىً، وليس أبطال «بروخ» Broch و «موزيل» Musil كذلك، ولا حتى أبطال «مان» Mann. إن سخرية الكاتب عند «كافكا» كما هى عند خالقى الدمى كافة، حاضرة على الدوام: إنها هى التى تفرغ الشخصيات من إنسانيتها، أو إنها بالأحرى تحرمهم كما عند «بيكيت» من هذه الهيئة الإنسانية، من هذه القوة الإنسانية التى كانت واحدة من خصائص الرواية الواقعية، الرواية الجدية.

يحتفظ هؤلاء الكتاب و «جيمس» ذاته منهم، وعلى امتداد قصصهم، بلهجة لاذعة وغير ملتزمة فى آن معًا - مثل لهجة «سوان» أو «آل غيرمانت» الذين يستخدمون فى كلامهم مصطلحات معقدة - لهجة تؤثر فى الرواية.

ينتهى القسمان الأول والثانى من رواية «المسرنمون»: بقول المؤلف:«لسنا بحاجة إلى عرض ظروف هذا الحدث. لقد قدّمنا للقارئ ما يكفى من عناصر عن تكوين طباع الشخصيات لكى يغدو تخيلها مريحًا»، وبقوله: «كانا يعيشان متعاونين يده فى يدها /٢٨/ ويحب أحدهما الآخر. كان لايزال يضربها أحيانًا، ولكن ذلك كان يتناقص شيئًا فشيئًا حتى وصل به الأمر فى النهاية إلى أنه لم يعد يضربها أبدًا».

أما فى رواية «الدكتور فاوستوس» لـ «مان»، وفى روايات «جيمس»، فإن ما يضفى طابع السخرية على الشرح هو استخدام شاهد قليل التفهم، وليس ذكيًا دومًا، أو أنه متجاوز: فلا شيء مفهوم تمامًا، ولا شيء مقبول تمامًا أو محبوب تمامًا. إن صوت الساخر هو، فى الواقع، صوت الكاتب الذى يضع موضع التساؤل نصًا موجودًا من قبل: كالرواية الواقعية، اصطلاح فى جنس أدبى أو فى تقليد، أو فلسفة للسعادة، أو أسلوب مناسب، أو حيادية السرد، أو الأشكال المعتادة للإدراك، إن رواية «الورود الزرقاء» لـ «كنو» Queneau تلهو باستمرار بالفضاء والزمن، لأن قصة دوق أوج duc d'Auge - إن كانت هناك قصة - تحدث فى الأعوام ١٢٦٤، ١٤٣٩، ١٧٨١، ١٩٦٤، وإن كلاً من الشخصيتين الرئيستين تحلم بها الأخرى «سيدرولين يحلم بدوق أوج، ودوق أوج يحلم بـ «سيدرولين». ونلقى هنا مرة أخرى «السخريات على صورة إشارة»، السخريات التى تحدث عنها «سبيربر» Sperber و «ويلسون» Wilson. يستجوب المؤلف بدل أن يؤكد، يهدم بدل

أن يبنى، بل إنه فى بعض الأحيان يُهدُم ذاته: اى شىء أكثر سخرية من الاختصار الشديد، و [مثاله] صمت «بيكيت» فى آخر أيامه (بيكيت الذى لم تستطع قصصه الأخيرة أن تبلغ خمسين صفحة).

وأى شىء أكثر سخرية من أن يمنع «الخيال الميت» تصوّر آخر شريط مَرّ فى الذاكرة؟ إنه صمت يُلحق «بيكيت» بـ «بلانشو» Blanchot فى روايتىْ «الرجل الأخير» و «كتابة النكبة».

إن «مالارميه»الروائى هو التجميد الواضح للتخييل بدلاً من «جويس» أو كافكا». أما فى الطرف الآخر، فهناك الضحك الجذل، والمتروك تماماً عند ماكتن جاكوب» Max Jacob الروائى، والمحاكى الساخر المعاصر»[٤٤]: يقول فيها: «وتنطلق أغنية الأطفال بضجيج كضجيج الصنوج، وتحل نافذة النار ذات الانصهار الذاتى محل أعواد الثقاب لإشعال المصابيح مقتطفات من خطاب محاكاتى ساخر Parodie.

ينبغى أن نشير إلى ملمح أخير للخطاب الساخر: إن مضمون هذا الخطاب يبدو مناسباً للأفكار والشخصيات والأسلوب التى يهدّمها شكل هذا الخطاب أو أداؤه ويخلف هذا التوتر أحياناً شعوراً بعدم التحديد: ماذا يريد المؤلف أن يقول؟ على القارىء أن يقرر ذلك وحده: «إن العبارة الساخرة ككل أداء كلامى /٢٩/ مفارق ومتناقض، هى عبارة عراقية.

نعرف أنها (العبارة الساخرة) تعنى شيئاً ما، ولكنها لا تسمح لنا بمعرفة ماهية الشىء. إنها، إذن تُعيق تقرير ذلك الشىء»[٤٥].

السخرية مناورة تفسد المعيار وتتملص من أية عقوبة: لذلك استخدمها الكتاب الذين عاشوا فى ظل نظام تسلطى من «روسيا» إلى «أمريكا اللاتينية»، هناك وراء سيرة حياة الإنسان سيرة حياة العمل. وصوت المؤلف هو فى نهاية الأمر - أو فى بدايته - صوت الكاتب فى أثناء العمل. إنه يعرب عن ذاته فيه، أو أنه يترك، بصورة ملاحظات تحضيرية، أو مفكرات أومسودّات أو محاولات طباعية، ما يمكن أن يوضح صوته. ويكفى ألاّ يحرق الوثائق، وألا يوصى بإتلافها، شرط أن تُحترم وصيته، فنحن نعرف أن «ماكس برود» Max Brod لم ينفذ وصية «كافكا» بأن يسمح لنا باستخدام الوثائق. ويمكن أن يتوافق الحرص الشديد Fétichisms على المخطوطات الخاصة توافقاً تاماً مع أمنية مكتومة. فليكن هذا محمياً أيضاً ويؤدى وظيفة، وأن يكون لهذه المخطوطات الأولية الحق بحياة فنية قصيرة جنباً إلى جنب مع الأعمال العظيمة: وأن تساعد على الفهم. يصرّح «بروست» أنه يرتعش عندما تراوده فكرة أن أول قادم سيستطيع لاحقاًالانكباب على مسودّاته يستخلص منها نتائج قد تكون خاطئة: لذلك طلب من «سيليست آلباريه» Céleste Al-baret أن يتلف قسماً منها، واحتفظ بكل ماعدا ذلك، بما فيها مسودة رواية «جان سانتوى» Jean Santeuil التى عدل عنها، ومسودة وظائف اللغة الفرنسية التى تعود إلى أيام دراسته فى ثانوية «كوندروسيه» Condorcet.

إن النفى هنا يساوى الإثبات؛ فالخوف دليل التمنى: أيهما أفضل، نسيان المسودات أم الرجوع إليها؟ لهذا يحتاط بعض الكُتّاب ومنهم «أراغون»[٤٦] أن يتركوا مخطوطاتهم بين أيدى مؤسسات شعبية.

لقد حكى الروائيون المعاصرون أكثر من سابقيهم، قصة خلق أعمالهم. فعلوا ذلك فى مفكراتهم اليومية (كـ «أندريه جيد» و«جوليان غرين» J. GREEN)، فى سيرهم الذاتية، وفى مفكراتهم («هنرى جيمس» و «مونترلان» Montherland، و«بييرجان جوف» Pierre - Jean Jouve).

هناك حالة استثنائية ينبغى الحفاظ عليها: إنها حالة «سيمنون» Simenon فى «مذكرات ميغريه»[٤٧]، حيث يكتب البطل المتخيل مذكراته ويرسم فيها صورة مبدعه فى فصل أول: «إننى لست غاضبًا من الفرصة المتاحة لأشرح أخيرًا /٣٠/ علاقاتى بالمدعو (سيمنون)»، الذى ظهر «بين عامى ١٩٢٧ ـ ١٩٢٨». ونجد فيه «سيمنون» باسم «جورج سيم» (الذى وضعه بالفعل على أغلفة بعض رواياته)، وهو (سيم) يبحث عن آلية العمل فى سلك الشرطة[٤٨]. حينئذٍ نجد وصفًا لطريقة البحث المتأنية للروائى: الذى يأتى كل يوم إلى أماكن عمل الشرطة، دون أن يدون ملاحظات. لكنه كان حساسًا جدًا للجو السائد، فضلاً عن أنه علاّمة (فقد كان قرأ كل شىء). ثم يظهر الأبطال: «أولئك الذين خُلقوا مثلى ومثلكم، والذين ينتهون، ذات يوم، إلى أن يَقتُلوا دون أن يكونوا معتادين ذلك». فلا «المحترفون» ولا «الجرائم العاطفية» تهم المؤلف. ومع ذلك فـ «ميغريه» لا يجد ذاته فى الروايات التى يرسلها إليه «سيم»: «أصبحت أكثر سمنة، وأثقل مما أنا فى العادة، مع تثاقل مدهش، إن صحت العبارة».

أما القصة «فمتجاهلة، وكان يحصل لى أن أستخدم فى السرد طرائق غير متوقعة على أقل تقدير»[٤٩]. وتُقدّم الروايات، من جهة أخرى، على أنها «منشورات بسعر رخيص». ولكن الروائى يُصرّح أنه يريد تصوير سلك الشرطة الذى هزّأه الأدب الفرنسى حتى ذلك الوقت: ونفكر هنا بـ «لوبلان» LEBLANC و «لورو» LEROUX ـ «كما هو فى الحقيقة» وليس بعد فى «سلسلة شعبية»، إنما فى عمل «نصف أدبى SEMI - LITTÉRATURE» لذا فهو بحاجة إلى أن يراقب «ميغريه»: «من الصعب على أن أبنى شخصية إن لم أعرف كيف تتصرف فى لحظات النهار كلها». وعلى الجملة فإن ما يؤكده «سيمنون»، وهو يُنْطِقُ «ميغريه»، هو أن «ميغريه» الدرجة الثانية ـ ميغريه روايات «سيمنون» فى «مذكّرات ميغريه» ـ مختلف عن «ميغريه» الدرجة الأولى،أى عن هذا الذى يكتب مذكراته (المتخيلة).

وعلى افتراض أن «ميغريه» قد وجد، فالرواية لن تصير واقعية، وستكون أقل واقعية فيما لو أن «ميغريه» الذى يدّعى أنه واقعى، شخص متخّيل. و«سيمنون» هنا ينافس «برانديللو» ويفرض ذاته بصفته مبدعًا بدعابة ودراية: «لا تبدو الحقيقة حقيقةً أبدًا[...]. احكوا أية قصة لأىّ كان، فإن لم تنظموها، سيجدها مستحيلة ومصطنعة. نظّموها، تصبح أكثر حقيقية مما هى فى

الطبيعة»[٥٠]. لهذا «يبسط» سيمنون قصصه، فيخفض عدد حملات التفتيش من خمسين إلى «ثلاث أو أربع»، والعديد من آثار الجريمة /٣١/ إلى «أثرين أو ثلاثة» ويختزل «ميغريه» إلى بضعة ملامح («شبح وظهر وغليون وطريقة فى المشى وفى الدمدمة)، لكن المفوّض، كما يصرح المؤلف، سيعيش رويدًا رويدًا «حياةً أكثر لطفًا وأكثر تعقيدًا. فى اللحظة التى ينتهى فيها المؤلف إلى مشابهة بطله: (يقول ميغريه] «يبدو أن هذا فى النهاية بدأ يعتبر نفسه أنا!»[٥١]. إن ما حاول «سيمنون» إبداعه ليس فقط رواية الفنان (فرع من نوع أدبى راح يتطور بدءًا من القرن التاسع عشر)، بل رواية الشخصية، كما لو أن «بلزاك» كان قد جعل «غوريو» يقول رأيه بمؤلف «الأب غوريو» وجعله يقص «حياته الحقيقية»، والمتخيلة مع ذلك. إنه لمشروع مدهش إلى درجة أن «سيمنون» كتب أيضًا رواية هى قصة حياته، عنوانها «بيد يغريه»[٥٢] PEDIGRÉE (١٩٤٨)، وأملى مذكراته.

وأكْثَرَ الكُتّابُ من اعترافاتهم للصحفيين ، الذين نشروا بدورهم مجموعات من المقابلات[٥٣] (ولم يدرك أحد المنزلة التى احتلها برنامج «ساعة مع...» لفريدريك لوفيفر» F. LEFEVRE) تتناول هذه المقابلات إبداع العمل بقدر ما تتناول حياة الكاتب. وقد اختار «روجيه مارتان دو غارد» أن يكتب بنفسه سيرة ذاتية مختصرة،وضعها فى مستهل «مؤلفاته الكاملة» (مكتبة «لبليّاد»).

وبلغت هذه المذاكرات من الأهمية حدًّا يعادل أهمية الروايات الطويلة جدًا: تتكون رواية «آل تيبوليت» من سبعة أجزاء، نشرت فى البداية عشرة أجزاء، ثم سبعة مجلدات (غاليمار، سلسلة «بلانش» ١٩٢٢ ـ ١٩٤٠).

ويحدثنا المؤلف أن روايته «جان باروا» (١٩١٣) تسعى إلى المصالحة بين الفن الروائى والفن الدرامى، «وأن تعطى القارىء عيون مشاهد». تأتى أهمية هذه الاعترافات من أنها توضح نقاشًا ما كان يمكن الشك فيه من دونها، واستمر عدة أشهر، ومن أنها تؤكد أيضًا، بفضل خفايا الإبداع، توترات البنية النهائية.

والواقع أن «مارتان دوغارد» يتخيّل «مشهدًا يكون كُلاً» ويكتب عنه «نسختين مختلفتين» الأولى بالزمن الحاضر، بمشاهد حوارية، والثانى بالصورة المعتادة للرواية التقليدية»[٥٤]. وهو يعتمد النسخة الأولى مع أنه يعرف نقاط ضعفها: فهى أطول من الثانية ثلاث أو أربع مرات، بسبب التفاصيل، والحيل الفنية والإخراج، أما الثانية،الأكثر جفافًا، فتقول ما هو جوهرى. علاوة على أن صيغة الحاضر المرفوع /٣٢/ تفقر الوسائل (إذ تحرمها من الفروق الدقيقة بين الأزمنة الفعلية كلها، ومن دقتها): فحوار المسرح يُكْتَبُ دائما بالزمن الحاضر. ولهذا السبب فـ «مارتان دوغارد» الذى استخلص عبرة من إخفاق؛ مع أنه مُجدِّدٌ، ومرهص ببعض الأبحاث التقنية «فى الرواية الجديدة» أو فى الرواية الحوارية«لهنرى غرين» Henry Green ولـ «إيفى كونتون - بورنيت» IVY Compton ` Burnett، لم يعط لروايته «آل تيبولت» الشكل الذى أعطاه لـ «جان باروا».

لقد عبر الروائى عن أفكاره(٥٥) فيما يخص رواية «آل تيبوليت» أيضًا. أولاً هناك موضوع: قصة كائنين أخوين مختلفين كل الاختلاف، ولكن بينهما نقاط تشابه عميقة. فإن كانت الشخصيات ممزقة بين النظام والتمرد، فهذا أسوة بالمؤلف: «نزعتان متناقضتان لطبيعتى». لقد ساعد على الولادة الحقيقية لرواية «آل تيبوليت» الشتاء الذى أمضاه [المؤلف] فى تسجيل ملاحظات و «اجترارها»، والشهر الحاسم، هو شهر أيار عام ١٩٢٠. يقارن «مارتان دوغارد» نفسه بأولئك الذين يجمعون تماثيل عساكر من رصاص يوجّهون جيوشهم (مثل «لاربو» LARBAUD).

أما جيش «دوغارد» فهو من بطاقات، تمتد على اثنتى عشرة أو ثلاث عشرة طاولة تمثل فترات زمنية بعددها: «لم يكتب سطر واحد من العمل إلا كانت البطاقات كلها هنا، تحت ناظرى»، الشخصيات «بسحناتهم الخاصة والملامح الغالبة على شخصيتهم»، ثم المشاهد الأساسية، ويتفرع عنها ما يقرب من «اثنى عشر ملفًا مرتبًا ترتيبًا جيدًا» تذكّر بملفّات «روغون ماكار».

وكانت رواية ««جان باروا» قد قُدِّمت من قَبْلُ بصورة ملف، بينما ستغطى القصة الملف فى رواية «آل تيبولت». وفى رواية «مومور» Maumort سيخنق الملف الكاتب الذى لا يسيطر على بطاقاته التى هى بطبيعتها لا نهائية.

ولكن الكاتب، وفى إثر إقامته فى المستشفى الخاص سنة ١٩٣١ يُغير خطّته وخاتمته (مثل «جيل رومان»)، فكان بذلك: الأجزاء الثلاثة لرواية «صيف» ١٩١٤ (١٩٣٦) و «الخاتمة» (١٩٤٠)، بعد استراحة سنتين سببها إهمال الخطة الأولى، وإلغاء مُجلّد بعنوان «صناعة الأجهزة، L'Appareillage».

ترك «جيل رومان» وهو يقترب من «مارتان دوغارد» بمشروعه الموسوعى، وبالمرحلة التى يعالجها، ملفّات، وإن كانت أقل أهمية من ملفات «زولا» إلا أنها من الأهمية إلى درجة أننا بدءًا من أعمال «آنى أنغرومى» A. ANGREMY و «موريس ريّونو» M. RIEUNEAU يمكن أن نستخلص منها قواعد عمل FONCTIONNEMENT صالحة /٣٣/ للآخرين، ولمفاهيم سندعوها نوعيةً: بطاقات وملفات عن الشخصيات، وعن الفترات الزمنية، والموضوعات والمخطّطات والملخّصات. وهكذا ترك «جيل رومان» «صحيفة مذكرات تسبق أول المخططات»(٥٦)، ترتسم فى أول دفتر منها الأبعاد الجغرافية والتاريخية للعمل المستقبلى و «الطموحات المتنوّعة للأفراد والجماعات»، وقائمة بالشخصيات أيضًا. وتولد المرحلة الثانية «ملفات عامة» (١٢٨ ورقة مزدوجة، مقسمة إلى أحد عشر حيزًا كبيرًا)(٥٧). منها حيز «لموضوعات كبيرة موجّهة» وآخر «لطاقة الحدث وحركيته» وآخر «للتقنية» وآخر «للأسمائية» Onomastique. وآخر «للشخصيات الرئيسية» وآخر «للشخصيات الثانوية» وآخر «للعلاقات بين الشخصيات»، وآخر «لشخصيات جماعية» وأخير «لمخطط الجزء الأول». ويتوقع «رومان» مسبقًا «أيامه المتزامنة» و «الشرائح» و «القطع الكلية»: كنت تنبأت فى الاتجاه الطولانى بعدة قطع كلية، موضوعة على مسافات

متساوية تقريبًا، تلتقط الموقف، وتجمّع الديكورات والأماكن والشخصيات وتستجيب بذلك استجابة تامة لأمنيات الإجماعية UNANIMISME»[٥٨].

إذًا، ينبغى على هذه الفئة من الروائيين أن يحدّدوا قبل الكتابة مخططاتهم العامة، وشخصياتهم الرئيسية، وموضوعاتهم المركزية (باريس، المغامرة الإجماعية) زمن القصة (٢٥ عامًا بدءًا من عام ١٩٠٨)، كما أن عليهم أن يُسجلوا الطرائق التقنية التى يستخدمونها «أسلوب سردى. حوار داخلى. تقارير وثائق مباشرة، الخ...»[٥٩] بل عليهم أن يُسجّلوا الرؤية المزدوجة: «التزامنية والعالمة بكل شىء Omnisciente» أو «الاكتشاف التراتبى لصون الفائدة».

يضاف إلى هذه الملفات مخططات لكل مجلد على حدة، ومخططات متطابقة تُعدّل فى أثناء الكتابة. إنه يواجه، فى الواقع، تسعة مجلدات حوالى عام ١٩٢٩، وسبعة وعشرين بعد ثمانى سنوات ويقف عندها.

إذًا، فالقضية قضية نمو عضوى يعدل البنية المنطقية للانطلاق. تحمل النسخة الأولى من الجزء الأول الملاحظة الآتية: «بالتدريج: ذكر مشاهد تكوّنها مجموعات صغيرة، أو أفراد، لكن مع القليل من التفاصيل، ودون تسميتها، دون أن ينتج ذلك أى أثر انطباعى. هناك دومًا استمرارية وصفٍ عضوى»[٦٠]. /٣٤/ إنه من الأهمية بمكان أن نعرف أن «رومان» وضع فى البداية، من الاستمرارية البدئية (فى خلق الكتابة) إلى التجزىء الانتهائى. وهذا، وعلى عكس مخطط «بروست»، فن «تقطيع»، (ومع ذلك فـ «بروست» نفسه قطع مشهد رواية «فرانسوا لوشامبى» إلى قسمين موزعين بين «من جهة بيت سوان» و «الزمن المستعاد»، أو مشهد «غابات بولونيا» Bois de Boulogne الموزع بين نهاية «من جهة بيت سوان» و «فى ظل ربيع الفتيات»).

أما العنوان العام، فقد وجد فى وقت متأخر قليلاً: يكتب «رومان» عام ١٩٢٨[٦١]: «فيما عدا ما هو استثنائى، لم أكن أنشغل بالعنوان إلا فى النهاية». ولم يكن وحده الذى يفعل ذلك (هناك بروست أيضًا) فالأجزاء تتقدم وفق إيقاع ثنائى. لكن الكاتب ينفّذ سنة ١٩٣٢ (شأنه شأن «مارتان دوغارد») مُخطّطا جديدًا، «لوحة واسعة توزع الشخصيات والموضوعات. بإبراز رسائل متداخلة فيما بينها»[٦٢].

ولم يعد التأليف مركزًا على الفرد، إذ تتواشج الشخصيات، والموضوعات، واللوحات الواسعة: «رواية مدينة» ROMAN - VILLE، «رواية ـ منزل» ROMAN - MAISON «رؤية ـ كما يحلم مهندس معمارى ببناء أثرى، أو، على الأحسن، بمدينة جديدة». هذا ما يُسجّله «رومان» بغية إلقاء محاضرة عن روايته[٦٣]. ويتواشج أيضًا «مكان الحدث»: [...] باريس ـ فرنسا ـ أوروبا ـ حضارة معاصرة مع «الفترة الزمنية:ربع قرن».

وإن لم يكن المؤلف قد كتب «قصصًا مميّزة» مستقلة، بل رواية واحدة فى ٢٧ جزءًا (لم يكن يعرف العدد الدقيق فى البداية)، ويلزم ذلك لتأليف «سيمفونية»، وليس من أجل كتابة «أنغام معزولة».

إن أهمية الدراسة التوليدية عظيمة عندما يكون للعمل، كما في هذا الموضع «نمو عضوي». وهكذا ينتظر «جيل رومان» حتى عام ١٩٣٧، وقد وصل إلى الجزء الثالث عشر، ليحدّد نهائيًا عدد مجلدات روايته(٦٤): وسيكون لديه «اندفاعة» بـ «١٤ مجلدًا» حتى مجلدي «فيردان» و «١١ جزءًا» لـ «هبوط الموجة، عموديًا»، تنتظم هذه المجلدات الأحد عشر اثنين اثنين، والأخير منها مقيسٌ على الحدث الأول (السادس من تشرين الأول) المرتقب منذ البداية.

إذن، لا شيء استثنائيٌ في السيرورة (البروستية). فكل شيء يتمّ كما لو أن مؤلف سيمفونية أدبية عظيمة (كي لا نقول «ساغا»، أو مجموعة قطع راقصة)، لم يكن يعرف في البدء اتساعها/٣٥/ ولا تقسيماتها، ولا عدد المجلدات التي تتزايد مع الزمن (أو التي تتناقض كما هي حال «مارتان دوغارد» المتقلص مع الزمن بعد أزمة عام ١٩٣١).

وطوّر «فاغنر» نفسه سيمفونية «سيغفريد الشاب» L,Anneau du Niblung. بطريقة لم يتوقعها هو نفسه، فجعلها في ثلاثية ومقدمة أو رباعية اسمها «خاتم نيبلونغ L,Anneau du Ni-blung.

وتشهد المخططات التي نُشرت «لمارسيل بروست»(٦٥) على ولادة صوته رسمياً، وتقدمه، وهو من بين أكثر الأصوات أهمية في الأدب. ويمكننا انطلاقاً من المفكّرة التي يقال إنّها مكتوبة عام ١٩٠٨(٦٦) إلى النص الكامل لـ «في البحث عن الزمن المفقود» أن نرى «بروست» يَمْضي من مخطّط أو من سلسلة ملاحظات، من نصف صفحة إلى ثلاثة آلاف ورقة مزدوجة «نهائية»، مجتازاً أشباح كتب كـ «ضد سانت بوف» المكوّن من (٤٥٠) صفحة، خلال سنتي ١٩٠٨-١٩٠٩، وككتاب «فُسحات القلب» أو «زمن مفقود» من (١٥٠٠ صفحة) (١٩١٤).

وتُبيّن قوائم المحتويات أو الفهارس المتسلسلة كيف تغيّر المخطط الثلاثية الجدلية الجميلة «سوان» المتعارضة مع «غيرمانت» حتى توليف «الزمن المستعاد»، المقلوبة سنة (١٩١٤) بإدخال مشهد «البيرتين»، وتنامي رواية «الزمن المستعاد» ذاتها منذ رسم حرب عامي (١٩١٤-١٩١٨)، كما يراها البارون شارلوس. إنّ الحياة تولّد رؤية، وكتابة جديدة. وهكذا فـ «مارسيل بروست» الممزّق منذ نعومة أظفاره بين كتابة البحث والرواية (وهذا هو مشروع كتابه «ضد سانت بوف»، قصة، وبحث)، يَجِدُ من مسوّدة إلى مسودة حلاً لهذا الصراع - كالصراع الذي يعارض بين الشعر والنثر. ويسمح النقد التوليدي بقراءة جملة تجمع أيضاً بين العثرات والنّدامات، كتعديلات الأسلوب «التي نلحظها بنظرة متعمقة في رواية (نوتردام دوباريس)». ومادام ذلك كذلك فهل تسمح مقارنة إبداعات متنوعة، لكُتّاب مختلفين، إن لم يكن باكتشاف قوانين الإبداع كلها، فهل ستسمح على الأقل بتصنيف الطرائق المتباينة، وبإعطاء تصنيفية ما عنها.

إن عبادة المخطوط الأصيل تختلط بعبادة الصوت الذي يقتل نفسه فيها.

الفصل الثانى

الشخصيات «الشخصية بلا شخص»

إنّ تاريخ الرواية المعاصرة هو تاريخ اختفاء الشخصية الكلاسيكية، ليس شخصية القرن السابع عشر وإنّما شخصية القرن التاسع عشر : بطل «بلزاك» و «ديكنز» و «زولا» و «فوتران» Vautrinوالسيد «دومبى» Dombay و «أوجين روغون» Augene Rougon. لم يكن للإيطاليين ولا للإيرلنديين ولا للنمساويين ولا للأمريكيين «بلزاكهم» كى يعارضوه. ولكن النتيجة هى نفسها.

لقد وصلنا فى لحظة من لحظات تاريخ الجنس الأدبى فى فرنسا وفى انكلترا إلى توازن معجز ترسم فيه الرواية شخصيات بارزة توحى ملامحها الجسدية وعمقها النفسى وتطوّرها بوسائط متخيلة، بوهم الواقع وتسيطر على ذاكرتنا باعتبار أنّها أفلتت من العقدة التى كانت محجوزة فيها. وكان المسرح قد شهد فى وقت متواز هذا التطور[1]؛ وشهد فن الرسم غياب فن الصورة على الرغم من وجود عدد من الجاكلينات لبيكاسو Jacqueline De Picasso غياباً جاء فى زمن صارت فيه كل محاولة لصنع تمثال نصفى رسمى فى ساحة عامة، تنتهى بكارثة جمالية، أما الأوبرا فقد تسمّرت (على الرغم من أعمال Berg بيرج و Britten بريتان) عند ذكريات القرن التاسع عشر.

هل ينبغى التفكير أن الحلقة قد اكتملت، وأننا رجعنا إلى أشباح متراصة للأصول الرومانية؟ بفعل أى قوة، لست أدرى؟ إنّ تطور العلوم الإنسانية، بعيداً عن الفلسفة، يرافق الفرد إلى غيابه. يهتم علم الاجتماع بالطبقات وبالمجموعات الاجتماعية، وتهتم اللسانيات بالبنى الفعلية الكبرى التى تتجاوز فاعل الكلام بعد أن تجاوزته/٣٨/ وينّطق علم التحليل النفسى، سواء أكان ينتمى إلى فرويد أم إلى يونغ Jong (الذى يوفّق بين النموذج المثالى والوعى الجمعى) لا وعياً هو، بغض النظر عن التحولات الفردية، مبنىٌ حسب الأسطورة الأوديبية نفسها، ويغنّى الأغنية التافهة والحزينة نفسها، إنّ الانتروبولوجيا التى كان لبعض أعلامها مثل «ليفى ستراوس» تأثير كبير فى

النقد الأدبى تصف المجتمع الهندى أو الإفريقى بمساعدة ترسيمات مجردّة: «البُنى الأولّية للقرابة»، «طرق تنظيم الطاولة».

ويشيع عبر الزمن من «ماركس» إلى فرويد، ومن «بنفينيست» أو «ياكبسون» إلى «ليفى ستراوس»، فكر يبدو أنه لم يعد يترك مجالاً للفرد المسحوق بالتاريخ، وبالحربين العالميتين وبالديكتاتوريات. زد على ذلك تطور بعض الأجناس سواء أكانت تنتمى إلى الأدب أم لا، والتى تستغل وتلبى تلك الحاجات التى كانت الرواية ترضيها فيما مضى. إن الحظوة الكبيرة التى لقيتها الكتب التاريخية عند الأغلبية العظمى من الناس كانت مباشرة وليست تعميماً، تعد بلا شك رواية (مونتايو Montaillou، قرية أو كسيتانية) لـ «لوروا لادورى» Le Roy Ladurie بداية تاريخ فى هذا المجال وسيتلوها قريبًا نجاح أعمال «جورج دوبى» G. Duby؛ لنلاحظ أن هذا «التاريخ الجديد» ليس هو تاريخ «عظماء الرجال» وأنه، ومنذ أساتذته الكبار مارك بلوش Marc Bloch و «لوسيان فيفر» Lucien Febvre، قد قتل الشخصية. هذه الحظوة تستجيب للنزوع إلى الواقعية.

وعلى عكس هؤلاء المؤرخين أظهر تطور السير أن الميل إلى المصير الفردى لم يختف: ولكنه لم يعد يعبر عنه عبر الروايات التى أهملته. حينئذ، من ذا الذى لا نكتب حياته؟ الكتاب أم زوجاتهم أم أولادهم أم خدمهم وتشهد المذكرات والسير الذاتية (والنقد الأدبى الذى يرافقهما) بالنقل نفسه: تبدو «الأنا» عارية ولم تعد تجهد نفسها بالتخفى فى قصة متخيلة. فلان، الذى كان روائيًا عظيمًا، ولم يعد فى سنه المتقدمة، لايقدم إلا ملاحظات شخصية، مفكرات وقصص سفر: مثل «جوليان غراك» من روايته التفضيل أو «الحروف المزخرفة» إلى روايتىْ «شكل مدينة» و «حول الهضاب الست».

كانت السيرة الذاتية فيما مضى ترافق الرواية (ونشهد عند جوليان غران Julien Green بهذا الخصوص بعثًا، فالسيرة الذاتية لم تخنق الرواية أبدًا)، وهى اليوم تحل محلها. بالإضافة إلى ذلك، فعندما شعر «مالرو» فى العشرينات أو الثلاثينات /٣٩/ أن الريبورتاج يهدد الرواية فقد كان بعض الأدباء مثل كيسل Kessel أو سيمنون Simenon ريبورتاجيين كبارًا وروائيين كبارًا فى الوقت نفسه (انظر سلسلة الريبورتاجات التى أجراها كيسل بعنوان «شاهد بين البشر»، ١٩٥٦ والروايات المسلسلة لمجلة باريس. المساء أو فرانس. المساء، ستافيسكى، الرجل الذى عرفته، أيدى المعجزات؛ «سيمنون» الذى جمع F. Lacassin أهم ريبورتاجاته: فى البحث عن الإنسان عاريًا، فى اكتشاف فرنسا)(٢).

عندما كان يقول [مالرو] إن رواية «الظرف البشرى» ليست إلا ريبوتاجًا (وهذا ما تنقضه سيرته - وكان يشعر أنها مهددة بالفن)، فإنه [مالرو] كان يريد أن يأخذ من الصحافة وسائلها لينتزع منها قراءها. اختفى فى أيامنا الريبورتاج الرائع من الصحف ومن المجلات الأسبوعية، قتله التلفاز حيث نجده. إنه - التلفاز - يروى الظمأ فى مكان آخر، كان قراء بيير لوتى Pierre Loti يجدونه أيضًا فى رواية «الغاضبون» ويجده قراء بارى Barres فى رواية «بستان على العاصى».

الصحيفة أقوى من الكتاب، والتلفاز أقوى من الصحافة. ولا تهدد السينما الرواية كما كان بعضهم يظن لأنها ـ السينما ـ فن. ويقتلها التلفاز لأنه ليس فنًا ولأن الصورة فى البيت أكثر قوة منها فى النص (لأنه ينبغى على الأقل الانتقال والدفع، كما هو الحال عند الطبيب النفسى، لكى نذهب إلى السينما). لهذا يستولى التلفاز على الروايات المسلسلة «المسلسلات».

ما الذى يبقى حينئذ من التذوق للتخيل، الشخصيات المختزلة الوهمية المسماة أيضًا بشكل آخر من أشكال التعبير قديم قدم نقوش قبور سقارة Sakkarah ولكنه عاد إلى الاستعمال من جديد منذ القرن التاسع عشر؛ قرن Topffer وكريستوف Christophe: القصة المصورة.

كم عدد الذين سيقرؤون نص رواية «رحلة فى قلب الليل» لسيلين والتى زينها تاردى Tardy بالرسوم (طبعة غاليمار، ١٩٨٨) من عشرات آلاف الأشخاص الذين يملكونها؟ مع ذلك فإن لهذه الأسباب ولهذه العلامات ولهذه البيئة ولهذا التعاصر أهمية بسيطة فى التطور الداخلى للجنس نفسه.

إن السنوات الأولى من القرن، وبعيدًا عن التجاور الذى يصفه تاريخ الأدب، يسيطر عليها بالتتابع عملاقان، «هنرى جيمس» و «مارسيل بروست». وهما بالنسبة إلى الرواية التحليلية النفسية مثل القنبلة الذرية بالنسبة إلى القوس النشاب.

وهما يقدمان خصوصًا نوعًا من الشخصيات تسيطر عليها حياتها الداخلية. وتجوب القرن جدلية مفادها أن الفرضية تؤكد أنه لا قيمة إلا للحياة /٤٠/ الداخلية، والفرضية المضادة تؤكد أنه لا وجود للحياة الداخلية. وإن التوليف بينهما قد أصبح من الماضى: إن هذا التوتر يقود فى الحقيقة إلى موت البطل فى أدب الطليعة المعاصر.

«اجتياح الباطن»

إن الاستقبال الذى خُصِّص لـ «مارسيل بروست» دال فى هذا المجال: وإن ما امتدحه الجميع فى أعماله هو «الكشف التحليلى النفسى» (عنوان أحد أول الكتب التى تناولت بروست ومؤلفه «أرنو دان ديو» Arnaud Dandieu. وإن المجلة الفرنسية الجديدة وفريقها كله وعلى رأسه «جاك ريفيير» Jacques Riviere[٣] و «أندريه جيد» والقريبون منه مثل «شارل دوبوس» Charles Du Bos كل هؤلاء يشيرون إليه بسعادة. الشخصيات التى تخضع لتوجهات مختلفة، والمتفككة إلى صور متنوعة وتتطور عبر الزمن، والتى أصبحت غير معروفة بسبب التغيير والشيخوخة، هذه الشخصيات لم تعد، تبدو إلا كعينات من الحالات التحنفسية المكدّسة التى ينبغى أن نحدد مجموعها.

على أى حال، إن مجموعة الشخصيات البروستية (أكثر من خمس مئة) غائصة فى حوارات الراوى الداخلية الطويلة، ذلك الراوى الذى يتذكر قصتها وظهورها وشهواتها. ويتذكر كذلك قصته وظهوره وشهواته. باطن يحاكم مجموعة من البواطن، شأنه شأن شعب يخاف من

السلاحف بلا ذيل (لقد اختفت الصورة الكاملة، والمظهر الجسدى الذى كان يحمى شخصيات بلزاك): «حتى ذلك التصرف المغرق فى البساطة الذى نُسميّه «رؤية شخص تعرفه» هو فى جزء منه ثقافى. إننا نملأ المظهر الجسدى للمخلوق الذى نراه بكل المفاهيم التى نملكها عنه، وفى الجهة الكلية التى نتمثّلها، وإن لهذه المفاهيم بالتأكيد أهمية كبيرة»[٤] فالقلب والعقل هما الوسيلتان الرئيسيتان للروائى، حتى إن الحدود بين الشخصيات يمكن أن تتحطم: ربما ليس هناك إلا ذكاء واحد «ذكاء يشترك فيه كل الناس، ذكاء يستطيع كل إنسان من أعماق جسده الخاص أن يعمل فيه نظره»؟[٥] إن الفرد، الذى كان «بويس» Boéce يصفه /٤١/ «بأنه كل لا يتجزأ فى ذاته، متجزئ فى غيره» مرسوم وكأنه «متجزئ فى ذاته،غير متجزئ فى غيره». "indivisum in se, divisum ab omnialio" مرسوم كـ "divisum in se, indivisume ab Omnialio".

إن هناك «أنا» عظيمة غير معروفة، هى «أنا» القاص، التى تتجزأ إلى عدد كبير من «الأنوات المتتالية»: وهكذا فإننا لا نستطيع الوصول إلى معرفة مخلوق إن كانت تلك المعرفة ممكنة، لأنه فى الوقت الذى تبدأ الرؤية التى نمتلكها عنه فى التحسن فإنه هو نفسه، وعلى أنه ليس هدفًا جامدًا، يغير من جهته، َنظُنُّ أننا نقبض عليه فينتقل، ونعتقد أننا بدأنا رؤيته بوضوح أكثر ولكن الصورة القديمة التى نملكها عنه هى التى استطعنا إلقاء الضوء عليها. ولكنها لم تعد تمثله»[٦]. تعانى شخصية الرواية صعوبة فى الوجود: «لأن كل وجود محطم عندما نتوقف عن رؤيته»[٧]، وتذوب كشخصية مسرحية، مباشرة بعد نهاية العرض، لأنها تتحول حينئذٍ إلى كوميدى بلا مكياج، وإلى نص بلا ممثل، وإلى مسحوق تجميل على منديل،«ذوبان مستهلك مباشرة بعد نهاية العرض، ويجعلنا، شأنه شأن مخلوق محبوب، أن نشك فى حقيقة الأنا وأن نتأمل سر الموت»[٨].

وإن لم تذب فإنها تستدعى كـ«البيرتين» ALbertine شروحًا لا نهائية لحقيقة يتعذر بلوغها، وتستدعى أيضًا تفسير نص مستغلق على الدوام: «كنت أشعر أننى لن أعرف شيئًا أبدًا عن البيرتين، وأننى لم أستطيع أبدًا الفصل بين التفصيلات الواقعية المتكاثرة والمتداخلة وبين الأحداث الكاذبة. وأن ذلك سيكون دائمًا كذلك إلا إن وضعتها فى السجن (ولكننا نستطيع الهرب) حتى النهاية»[٩]. لا يعرف الراوى عن نفسه أكثر لأن الروح لا تستطيع أن تحشد كل ثرواتها، «الملقاة فى مجالات غير معروفة»: «لأن تقلبات القلب[١٠] ترتبط باضطرابات الذاكرة».

لا يعرف الراوى، بفعل كلامه فى عصر ما، «الحقيقة الذاتية» التى يفرضها كلامه عليه ولا يفهمها إلا فى وقت متأخر، ولكن «الحقيقة الموضوعية» من النوع الثالث تبقى مجهولة أبدًا[١١].

يؤخر شرح الباطن لحظة السر؛ ولكنه يصطدم معها بدرجة أقل، ويجمع الشارح قطع آنية المائدة المكسورة. إن الزمن صورة السر والسرِّ صورة الزمن. لا تستخدم الرواية /٤٢/، فن الزمن، والمدة الطويلة، الباطن إلا كى تهدمه وتجعله يتفسخ إلى سلسلة من «الأنوات» المختلفة. ليس هناك ما هو أشد تماسكا مما يستحق أن نبحث عنه فى العلاقة بين المخلوقات التى لا توجد

إلا فى تفكيرنا من: «الإنسان الذى هو المخلوق الذى لا يستطيع الخروج من نفسه، والذى لا يستطيع معرفة الآخرين إلا عبر نفسه وإن قال عكس ذلك فهو يكذب»[١٢]. فى هذا العالم حيث يكذب كل الناس، على أنفسهم وعلى الآخرين، ليس الكذب موضوع تحليل بسيكولوجى فقط: إنه يحطم البطل،الذى أصبح بلا حقيقة. وقد كان هناك حقيقة«أوجينى غراندى» Eugenie Grandet ولم يعد هناك حقيقة لـ «ألبيرتين»، ولا حقيقة «راستينياك» Rastignac ولا حقيقة الراوى.

لقد ضاع الجوهر فى باطن بلا عمق. جوهر المخلوقات، لأن جوهر الأشياء، كالزُّعرور والأشجار الثلاث وشجرة التفاح المزهرة والأعمال الفنية (موضوعات هى أيضًا ذوات) تؤلف الشعر البروستى، بعيدًا عن نثر العالم.

لا نستطيع القول إن رواية «رجل بلا مزايا» لـ «روبير موزيل» Robert Musil ليس لها باطن. إن الصفحات الألفين التى تتكون منها هذه الرواية التى لم تتم، تظهر السعى الحثيث الذى أبداه المؤلف خلال أربعين عامًا لبناء عالم بطله بما فى ذلك طبعًا وأولاً، عالم أفكاره: كم نجده يقول فيها «كان يظن» «كان يشعر أن» «كان يظن أنه يشعر» «لقد فهم كل شىء»! مع ذلك فإن أهم فكر موزيل موجود فى الفصل التاسع والثلاثين، «إن رواية «رجل بلا مزايا» تتألف من مزايا بلا رجل»[١٣]. ومهما كان الجهد الذى يبذله الإنسان ليبنى لنفسه حياة خاصة، وعالمًا داخليًا وجبلة فإنه معاق بالتطور التاريخى والاجتماعى:«فى أيامنا [....] لم يعد مركز الثقل فى الإنسان ولكن فى علاقات الأشياء فيما بينها. ألم نلحظ أن التجارب المعيشة منفصلة عن الإنسان؟ إنها تمر على المسرح وفى الكتاب وفى علاقات المخابر والبعثات العلمية وفى الجماعات الدينية أو غيرها، وأنها (التجارب) تطور بعض أشكال التجربة على حساب التجارب الأخرى كما فى التجريبية الاجتماعية [...] لقد تكون عالم من المزايا بلا رجل، من التجارب المعيشة بلا شخص ليعيشها، [...] إنه لمن المرجح أن تفكك التصور المركزى البشرى Anthropocentrique الذى /٤٣/ جعل من الإنسان إبان زمن طويل، مركز العالم، هذا التفكك، فى مرحلة الغياب منذ قرون عديدة مضت، وصل فى النهاية إلى «الأنا نفسها».

ولا يقف ذلك عائقًا فى وجه وصف «الرجل بلا مزايا» (ص ١٨٠)، بدءًا من الفصل التالى، فى ضرب من البسيكولوجية السلبية (كما أن هناك علم لاهوت سلبيًا؛ يقول إن الله غير موجود) وهى سيكولوجية تعتمد على استجوابات سريعة: [مثل قولنا]: «ماذا سنفعل بكل هذه الروح؟[....] أين ذهبت؟ أين هى، ومن هى؟ ربما ستتشكل حول هذه الكلمة «الروح» لو كُنَّا نعرف عنها أكثر، حلقة من الصمت القلق»[١٤]. ليس للروح فى الحقيقة مركز، وليست إلا «حفرة عظيمة» (ص ٢٢٢). وتمتلىء هذه الحفرة حينئذٍ بالمغامرات السياسية والغرامية والروحية وبالنظريات (القسم الثالث، المجلد الثانى، الفصل ٥٠، «مشكلة العبقرية»، أو «المختصر التاريخى لبيسكولوجية العواطف» كتبه «أولريش» Ulrich وقرأتها «أغاتا» Agathe يوجد فيه رفض التحليل النفسى، الفصل ٧١)، ولكنها (الحفرة) تعكس عالمًا متفجرًا فى «أنا» هو نفسه متفجر. إن التقطع المفرط لبنية رواية «الرجل بلا مزايا» يعرب عن هذا الموت الجديد للبطل التقليدى، فردًا وكلاً، كل شىء يفلت من

السـرد، وكل شيء متـفتت، وليس هناك ما يوصل: «إن لدينا نحن المعاصرين الآخرين شعوراً صريحاً بأنه لم يبق لنا ما نفعله» (المجلد الأول، ص ٢٣٦). إن سقوط النمسا أو الكاكانى Cac-anie (ص ١٠٢٤ من المجلد الثانى) وسقوط الثقافة أدى إلى سقوط الشخصانية In-dividualisme، إذن، إلى سقوط الشخص.

وعندما يحلم البطل «أولريش» ببناء نظام جديد، فإن الرواية تظل بلا نهاية.و إن ما يساعد أيضاً على اجتياح الباطن ؛ ذلك العالم الذى يتوارى عندما تتفحصه بانتباه شديد كما كان موزيل يفعل ذلك، هى عبارة المونولوج الداخلى. لم تعد الشخصية متوترة فى عمل بحثاً عن حب أو محاربة الموت: إنها تصبح المكان المخصص لأفكارها (مثل بطل آخر قصائد مالارميه بغض النظر عن البنية الشعرية). لم يعد هناك سلوك لامبالٍ، ولا سلوك تافه، ولا سلوك فاحش، ولا سلوك إباحى إلا وهو مسجل، بل إن عليه أن يكون كذلك: تمحّى آخر التمييزات بين مستويات الأسلوب (كما سجل أويرباخ Auerbach تطورها فى إيماءات Mimesis). وهذا الانمحاء هو واحدة من خصائص المونولوج الداخلى. وهكذا يسجل جويس /٤٤/ أفكار م. بلوم M. Bloom ومشاعره، وهو يقرأ الجريدة ويرُضى فى الوقت نفسه بعض الحاجات الأساسية: «تم الأمر إن كنت مصاباً بالكتمان فتناول قرصاً من الليِّن Cascara Sagrada. يمكن للحياة أن تكون كذلك. لا شىء يجعلها مضطربة ولا شىء يثير انفعالاتها؛ ولكنه كان عملاً ماهراً ومتقناً. نطبع فى هذه الأيام أى شىء. إنه زمن الحشو».

إن السمة الشكلية للمونولوج الداخلى[١٥]. الذى كان إدوارد دوجاردان» E. Dujardin قد ابتدعه فى روايته «الغار مقطوع» Le louriers sont coupés المنسية، والتى لا تكاد تقرأ، ولكن «جويس» Joyce و «لاربو» Larbaud أشادا بها، هى تغيير علامات الترقيم المترافق باضطرابات تركيبية Syntaxique. فتارة تقطع علامات الترقيم الجمل القصيرة، وتارة، كما فى مونولوج «مولى بلوم» M. Bloom (صورة عن بنيلوب) فى نهاية رواية «أوليس»، تكون علامات الترقيم غائبة. إن الجملة غير تامة واسمية ووصفية تتكون من فضلات بلا عمدة: «يتلالأ الزجاج. هكذا كان يدعو ذلك العالم الذى لا أعرف اسمه، وعدسته كانت تشتعل. وعندما تمتد النيران إلى الأرض البور». أو أيضاً عند قراءة الجريدة: «نضيف منذ الآن رواية «الصياد الإيرلندى». إن الليدى مون كاشيل Lady Mountcashel بعد أن شفيت تماماً من آثار الحمل، ذهبت البارحة إلى الصيد والطرد فى «راتول Rathoutle» مع فريق Ward Union واصطادت ثعلباً غير صالح للأكل [...] وهى تركب الحصان بتوازن يشبه توازن الرجل، إنها صيادة ماهرة».

لا يقوم المونولوج الداخلى عند جويس على «الجمع بين الأفكار والعواطف» فقط، ولكن على الجمع بين القلق والاستحواذ أيضاً[١٦]: وهو خطاب اللاوعى أيضاً. لقد كتب «تشيخوف» ذات يوم فى إحدى رسائله [هناك مونولوج داخلى] «عندما أفكر بكل ما يدور بخلدى» إن هذه التقنية الجديدة ترسم من جديد، بطريقة هى فى بعض الأحيان جارحة أو مقلقة، «كل ما يدور فى الخلد»، قبل أن ترسم الأسلوب الذى يمنح التفكير شكلاً. ولكن، وبما أن هناك أسلوباً على الدوام،

فإننا نبحث من جديد عن مظهر اللا أسلوب، عن التفكير الخالص - كما هي حال السيرياليين في العصر نفسه مع الكتابة الآلية - إذن، إن لكل شخصية من شخصيات رواية «أوليس» مونولوجها الداخلي، الذي يختلف عن مونولوجات الآخرين: لكل حساسيته واستيهاماته، ولا وعيه، وطريقته في تسجيل الأحداث الخارجية، ونظامٌ من الرموز ولازمةٌ. أما «لاربو» Larbaud فإنه بدوره، وقد أصبح صديقًا لجويس، يكتب قصة ويهديها /٤٥/ إلى جويس «عاشق»، «عاشق سعيد» (المجلة الفرنسية الجديدة = (La Nouvelle Revue Francaise، الأول من تشرين الثاني عام ١٩٢١): «إلى جيمزجويس صديقي، أول من أبدع الشكل الذي تبنيته في هذا العمل»[١٧].

ولم يستفض لاربو Larbaud في محاضرته عن «جويس»، في الحديث عن المونولوج الداخلي («ولكن بلوم Bloom وستيفان Stephen يشكلان بالنسبة إلينا نحن القراء، وسائل نقل نمر بوساطتها عبر الكتاب. إننا، ونحن نعيش بصحبة أفكارهم، وفي بعض الأحيان بصحبة فكر الشخصيات الأخرى، نرى بعيونهم ونسمع بآذانهم ماذا يجرى وماذا يقال من حولهم، (الأعمال الكاملة، مج ٣، ص ٣٣٥). ويعود إلى ذلك في دراسته عن «دوجاردان» Dujardin ١٩٢٤ (المجال الفرنسي،الأعمال الكاملة،مج ٧).

ويجد أصل الكلمة في "Cosmopolis" «لبول بورجيه» Paul Bourget («لكي نشير إلى أن المونولوج من أصل ستاندالي، عند واحدة من شخصياته») أما أصل الشيء فإنه وجده في رواية (الغار مقطوع) (وكان جويس نفسه قد أخبره بوجودها). مع ذلك فإن «لاربو» يرسم تاريخ الجنس، الذي يعيده إلى محاولات «مونتني» Montaigne، عبور الشعر الغنائي في القرن السابع عشر والتاسع عشر، ثم الكتاب (بشكل مذكرات أو بشكل رواية بوساطة الرسائل، أو بشكل مناجاة النفس الستاندالية). ويبقى المبدع الحقيقي لهذا الشكل، مع ذلك، «دوجاردان» Dujardin، في رواية «الغار المقطوع» (١٨٨٧)[١٨] ولكن هنا أيضًا، لا يقدم لاربو Larbaud تعريفًاغير التعريف الذي نجده في بعض الآثار المنتجة: «أن تشرح بقوة وبسرعة، أكثر الأفكار خصوصية وعفوية، الأفكار التي يبدو أنها تتشكل دون علم الوعي، والتي يبدو أنها تسبق الخطاب المنظم [...]، الوصول بعمق في الأنا إلى انبجاس الفكر» (ص ٣١٨ - ٣١٩).

يطبق لاربو Larbaud في قصته (عاشق، عاشق سعيد) ما حلله عند «جويس»، من الصفحة الأول وحتى الصفحة الأخيرة، دون أن يقطع القصة، على عكس «جويس»، باستخدام تقنيات أخرى: «بلا حركة. لكن لا. سأذهب لرؤيتهم ينامون[١٩]. على مهل، وأرجو ألا يبدأ كلب سيري Cerri بالنباح. زيتو، زيتو Zitto، Zitto». ولكن الجمل تحتفظ ببعض السمات الكلاسيكية والوضوح[٢٠]، الذي يدل على اختراع مستورد، مستعار: صحيح أنه لم يعد للشخصية خارجية. ولكنها تتخلص من التخيل الكلاسيكي، إنها /٤٦/ تحلل نفسها دون انبجاس لا واع تدل عليه اضطرابات لغوية، هي للأسف! غائبة. ولا يخطىء «فوكنر» ذلك في روايته (الصخب والعنف «١٩٢٩»، الترجمة الفرنسية، ١٩٣٨): حيث يقول في مقابلة نشرت عام ١٩٥٦: «لقد بدأت منذ زمن برواية القصة بعيني شاب أحمق، ظنًا أنها ستكون أكثر فائدة إنْ رواها من هو مؤهل للتثبت مما

يحدث، ولكنه عاجز عن الفهم. إلا أننى لم أشعر أننى قد أفلحت فى رواية قصتى. لقد بدأت من جديد القصة نفسها بعينى شقيق آخر. ولكن ذلك لم يكن ما أريده. حاولت حينئذٍ أن أجمع تلك العناصر المتنوعة وأن أربط بينها واحتفظت لنفسى بدور القاص»[٢١]. قصة متشظية لشخصية هى نفسها متشظية، وفى النهاية معاقبة، إنها قصة الأحمق بنجى Benjy ذى الحظوة عند المؤلف الذى يتحدث عنه، فى مخطط مقدمة (١٩٣٣)، محدداً دفعة واحدة نوع الخطاب المكتوب، ونوع المونولوج الداخلى الذى سنسمعه، فيقول: «إنه بلا فكر ولا فهم، بلا شكل، حيادى، كمبدع بلا عينين وبلا صوت، يمكن أن يكون قد وجد فى بداية الحياة بفضل قدرته على الألم وحدها، إنه نصف غامض، ومتلمس: كتلة شاحبة وضائعة، تمثيل لكل الألم الذى يزعج الأجساد تحت الشمس، إنه فى الزمن ولكنه ليس من الزمن إلا بفعل أنه قادر، فى الليل، على أن يحمل معه حتى فى أشكال النوم البطيئة والزاهية، أن يحمل معه، ذلك المخلوق الجفول والشجاع الذى لم يكن بالنسبة إليه إلا احتكاكاً، وصوتاً يستطيع سماعه على أى قطار من قطارات الخليج، ورائحة تشبه رائحة الأشجار»[٢٢]. لنلاحظ أن فوكنر وفلوبير ودوستويفسكى وكونراد وجيمس وبلزاك وتورغينيف بين أساتذته ولكنه لا يذكر جويس.

وتأتى الصعوبة لديه، فضلاً عن ذلك، من تضارب التواريخ والأزمنة، ومن التفصيل على الصفحة البيضاء، أكثر مما تأتى من أضطراب التركيب، وعلامات الترقيم، على امتداد المونولوج. إن الروائى منقسم فى الحقيقة بين تقنية المونولوج الداخلى[٢٣]، وتقنية انقسام العرض نفسه إلى عدد من وجهات النظر، كما تظهر ذلك روايته الصادرة عام ١٩٣٠ (مادمت أحتضر). تتألف هذه الرواية فى الواقع من ٥٩ مونولوجاً. وإن عنوانها مستعار، حسب فوكنر كـ (أوليس) من /٤٧/ الأوديسة، من خطاب أغاممنون الموجه إلى أوليس فى جهنم[٢٤]. وتتوزع الشخصية بين خمس عشرة شخصية تتجمع حول موت أم، وانفجرت، باستثناء مونولوج محزن (ص ١٠٠٩ ـ ١٠١٥)، عبر قدر كبير من الوعى. إن تقنية جيمس مضافة إلى تقنية جويس مضافة أنتجت هذا الوضع المتفجر، حيث يكون من العبث ألا نرى فيه، كبعض النقاد، إلا رواية سريالية، «بأخلاق فلاحية»[٢٥].

إن تفكك الأم إلى هذا العدد من وجهات النظر المختلفة هو كالمرافقة التقنية ليس لنظرية غير المعروف فقط، ولكنْ لتفكك آخر، تفكك الأرض والموت. تحتل هذه الرواية فى هذا الفصل الذى ندرس فيه موت البطل مكاناً أساسياً، لأنَّها تعبِّر عن هذا الموضوع بموضوعها كما تعبِّر عنه بتقنيتها. التى سيكون لها أثر كبير، بوقت طويل قبل «جيمس» المغمور، عند قرّاء الرواية الفرنسيين: كامو Camus، وسارتر (الذى خصص لفوكنر إحدى مقالاته فى المجلة الفرنسية الجديدة NRF : «بخصوص رواية (الصخب والعنف) وعنوان المقالة الزمنية عند فوكنر»، NRF، تموز ١٩٣٥) ولويس - رونى دى فورى Louis-Rene des Forets (الشحاذون) وكلودسيمون Claude simon.

أمّا فيرجينيا وولف Virginia Woolf في مقالتها، في البحث عن الباطن، انطلاقاً من رواية نزهة في المنارة (١٩٢٧ to the litgthouse: الترجمة الفرنسية ١٩٢٩) فانّها بذلت الجهد نفسه في «اللاشخصية»[٢٦]. لم تعد بطلة الرواية السيدة رامسي Ramsa إلاّ ضرباً من «الوسيط» الذي يعكس الآخرين والأسئلة الكبيرة التي يطرحها الوجود.

وإنّ التقنية المتبعة ليست بالضبط تقنية المونولوج الداخلي : إذ ليس هناك أي قَطْع تركيبي، ولا أي إثارة، بل هناك أسلوب غير مباشر ومطلق: «ماكانت قيمة الأشياء ودلالتها؟ [...] (أرجوكم، قولوا أي شيء)، تتساءل داخلياً، وهي لا تشعر إلاّ برغبة سماع صوتها. لأن الظلاّل، والأشياء التي تغلفها، بدأت كما كانت تشعر، تسمعها من جديد. (قل أي شيء) كانت تسأله ذلك، وهي تنظر إليه لتُقَدّر مقدار دعمه»[٢٧] لقد شعرت فيرجينيا وولف، وهي تبدأ في بناء روايتها، أنّها أفلتت من الجنس التقليدي: «جديد... قدمته فيرجينيا وولف. أيّ ضرب من الجديد؟ المرثية؟»[٢٨] إنّ المرثية بالتحديد «النوح الرثائي مرتدياً ثوب الحزن الطويل» (بوالو Boileau الشعرية»). هي النوع الشعري الذي يعرب عن /٤٨/ أسف النفوس. إنّ اليوميات التي ترسم تكوّن الكتاب تتحدث أيضاً عن «تحليل الشاعر بعمق أكثر» (٣٠تموز ١٩٢٥). الشخصيات منحلة في الزمن وفي اللاتواصل وفي الصمت. وإذا علمنا أنّ تقنية «فيرجينا وولف» تختلف عن تقنية «جويس»، فإننا لا نعجب ونحن نقرأ الأحكام القاسية التي تصدرها على رواية «أوليس»، «كتاب فظ وغير متقن» «مسهب وحمىء، متكلّف ووقح»[٢٩].إنّ الطّبْع لديها، كما لاحظت ذلك «مارغريت يورسينار» -Mar guerite yorcenar (التي ترجمت رواية، الأمواج، Stock، ١٩٣٧)، منحلٌ في الوجود: «الشخصيات القليلة لم تعد إلاّ نوارس على حافة الزمن. المحيط، والذكريات والأحلام، والتكثف التام والهش للحياة الإنسانية كل ذلك يؤثر فينا كما يؤثر منظر الأصداف على حافة تموّج مهيب وخالد».

تتتابع في رواية «الأمواج» كما عند «فوكنر»، مونولوجات ست شخصيات، مقطوعة بفاصل زمني (أساسي لكي تَنْصُبَ جسوراً وتُقدّم قماشةخلفية .Une toile de fond المذكرات ص٢٥٢)، وهناك مونولوج سابع لا نلحظه إلاّ عبر الأخرى. الإحساس بالحياة أو ببدائلها منسوج بخطاب طويل تتناقله الأفواه، نعيده ونكرره دون شعور حقيقي بالاختلاف بين الشخصيات (على الرغم من «المسمى Neville» و «المسمى Bernard») تجعل الباطنية من نفسها موسيقا، وتصبح الأوبرا سيمفونية. تُذَكّر الأبطال مسِيرةُ الحياة، والأمواج الداخلية التي تستجيب للأمواج الخارجية: «أتساءل الآن: (من أنا؟) تحدثت عن «برنارد» وعن «نيفيل»وعن «جيني» وعن «سوزان» وعن «رودا» وعن «لويس». هَلْ أنا واحد من فريقهم؟ هل أنا منفصل عنهم، وحيد؟ لست أدري. نحن جالسون معاً. ولكن «بيرسيفال» مات و «رودا» ماتت أيضاً، لقد تفرقنا، لقد أصبحنا غائبين. ومع ذلك، يبدو أنه لا يوجد أيّ شيء يُفَرّق بيننا. ليس بيننا أي حواجز. كان لدي، وأنا أحدثكم، شعورٌ أنكم كنتم أنا نفسي. هذه الاختلافات التي تبدو لنا كثيرة الأهمية، تلك الهوية التي تصنع منها حالات كثيرة. كل ذلك تجاوزناه منذ زمن طويل»[٣٠] نصادف على هذه الطرق الخطرة التي تؤدي

إلى ذوبان الشخصية، وذوبان أنا الكاتب، كاتبين عظيمين إيطاليين: «ايتالو سفيفو» Italo svevo و «لويجى بيرانديلّو» Luigi pirandello.

إنّ رواية «ضـمـيـر زينو (١٩٢٣ La conscience de zeno) للأول، هى تحليل ذاتى/٤٩/ لـ «زينو كوزينى» zeno cosini وهو شخصية عاجزة عن الإرادة والفعل، فريسة الملل (موضوع أعاد اسـتخدامه «بافيس» Pavese و «مـورافـيـا» Moravia) إنه مـخلوق بودليرى أعـاد جـويس النظرفيـة. هذا التحليل، الذى يرفض فرويد والتحليل النفسى، هو تفكيك شـخصية هى نفسها مفككة (وليس هى كذلك شخصية M. Bloom) قط : وبذلك تتفق التقنية وعلم النفس.

أمّا «بيرنديلّو» فى روايته (نار ماتياس باسكال١٩٠٤ Feu Mathias Pascal) فإنه عالج مشكلة ازدواج الشخصية (شخصية تعيش حياة زوجية تعسة، اشتُهر بالمصادفة انها ماتت، وتحاول أن تعيش باسم آخر ولكنها لا تستطيع ذلك وتعود إلى مدينتها)[٣١] من جـانب آخـر، لقـد أشـاع «بيرنديلّو » فى عام ١٩٠٨ باسم (الفكاهية) موقفاً ثقافياً يتمثل فى «الشعور بالمعاكس» وهو موقف «يفكك ويشيع الفوضى»[٣٢] إذن، يُصبح الإبداع الروائى نشاطًا للانفصال: «فى لحظات عاصفة، تتهدم كلّ أشكالنا المصطنعة ببؤس بفعل تدفق المد»[٣٣] إن «بيرنديلّو» فى روايته «شـخص ومئة ألف» (١٩٢٦، التى استغرق انجازها أكثر من عشر سنوات) يقدم تصور الشـخص والشخصية فى كلّ حالاته. يعانى الوعى فى هذه الرواية من أنه ليس إلاّ انعكاسه فى نظر الآخرين. ويؤكّد أنّ الأمر كذلك بالنسبة إلى كلّ واحد: «دقيقة واحدة قبل أن يحصل الحدث الذى يشـغلكم، لم تكونوا ذاتاً أخرى فقط، ولكن مئة أخرى أيضـاً بل مئة ألف آخرين...)[٣٤] يصـبـح مـوسكاردو حـينئـذٍ «مجنوناً بالقوة» يبحث عن «اسم كما يرغب» حسب «الأماكن المختلفة» لمشاعره ولأفعاله[٣٥]. إنّ كل فعل من أفعاله يتم بـ «أنا» مختلفة، تحاسبنا بعد ذلك.

إذن، إن البطل، فى تحليله النهـائى، هو، حـسب المصطلح السـارترى، بلا «الشىء لذاته»، وبالنهاية بلا «الشىء للآخرين»: (مااستطيع أن أكون لنفسى، ليس فقط مالم تستطيعوا معرفة أى شىء عنه، ولكن أنا نفسى لاأعرف عنه شيئًا!....»[٣٦] يتظاهر حينئذ بالجنون، لا ينى يعود إلى إدراكه المركزى: «لمن نقول «أنا» ما فائدة أن نقول «أنا» مادامت لهذه الكلمة عند الآخرين معنى «وقيمة ليسا أبدًا معناى وقيمتى، وما دام فى رأيى، أن القدرة على إعطاء هذه الكلمات معنىً وقيمة يكفى لكى /٥٠/ أندفع مباشرة فى الرعب العميق لتلك الوحدة...»[٣٧].

ويُحسّ البطل فى النهاية بضـربٍ من السعادة فى غياب كل اسم، فى الضيـاع التام للذات والتكتل مع العالم الخارجى ومع الأشياء: «أنا تلك الشجرة، الشجرة، والغيم. غدًا، سأكون الكتاب أو الريح [...] أموت فى كل لحظة وأولدُ من جديد، جديدًا ومغسولاً من الذكريات، أعود بكُلّيتى وحيًا، ليس بـ «أناى» وإنما «أناى» فى كل الأشياء الخارجية»[٣٨].

فى هذا الجنون المعتمد، وفى هذا الضياع الكلى، وفى هذه الحياة التى هى أقرب إلى الموت، لسنا بعيدين عن «بلانشو» Blanchot و «بيكيت» اللذين تهشم البطل عندهما. تميل الشـخصيات

فى بعض المرات عند ذلك الروائى الكبير؛ بيير ـ جان جوف Pierre - Jean Jouve إلى العدم، إلى أن لا تكون إلا كأشباح. فى رواية «العالم القفر» يريد جاك «أن ينتحر باعتباره سببًا لكل ما يراه»، وفى رواية «فى السنوات البعيدة» يرى الروائى قاصًا متفككًا إلى سلسلة من الحالات: «حالات من الحزن والفرح والإعلان واليأس، حالات مزيفة فى نظر عالم الألم والوحدة، ولكنها أكثر واقعية من العالم وبجميعها ألق خاص». كما فى «دون جوان» لـ «موزار» Mozart التى حللها «يوف» Jouve «إن القطع هو قانون هذا الفن ذى التناسب العالى».

إن رواية «فاجدو» Vagadu (١٩٣١) التى هى تتمه لرواية «هيكات» Hecat هى من أول الروايات الفرنسية التى تعالج قصة استشفاء نفسى تحليلى: فعناصر الاستشفاء الذى عاشه المؤلف مستخدمة من جديد، معكوسة فى أحلام البطلة، وفى تعمق داخلى يصل إلى أبعد مما يصل إليه أى تحليل علم نفسى واع. والبنية فيها غير مترابطة، لأن الأمر يتعلق بتجميع رمزى لأعضاء Hecat المبعثرة (إن موضوع هذه الآلهة التى فقدت الحياة ستستخدمها من جديد فى عام ١٩٥٤ رواية «بول موران» Paul Morand، (هيكات وكلابها). إن ما تلاحظه الرواية من تعمق فى الباطنية لا يستطيع أن يصل إلى أبعد من عمق اللاوعى، فى أعماق الانفعال اللاواعى. إن «كروديك» مؤلف «كتاب الانفعال اللاواعى «ألف أيضًا رواية تحليلية نفسية: «الباحثون عن الروح» (الترجمة الفرنسية، غاليمار، ١٩٨٢) ووضحنا فى مكان آخر كيف استطاع علم النفس الانكليزى، وذلك قبل فرويد، وذكاء «تين» Taine، وترجمة كتاب «فلسفة اللاوعى» لـ «هارتمان» Hartman (١٨٦٩)، وثلاثية «ريبو» Ribot وأمراض الذاكرة (١٨٨١)، وأمراض الإرادة (١٨٨٣) وأمراض /٥١/ الشخصية (١٨٨٥)، كل ذلك استطاع أن يؤثر فى عدد من الروائيين.وفى «بورجيه» Bour-get نفسه.

ولكن الروائيين والنقاد، كما يسجل ذلك «م. ريمون» M. Raimond، هم الذين تعهدوا نجاح «فرويد» فى فرنسا»[٤٠]. ونرى، والحالة هذه، أن «جان بول سارتر» الذى كان له ست وعشرون سنة فى عام (١٩٣١) بدأ الرواية التى سيكون اسمها فيما بعد «الغثيان»[٤١]، وتنضوى تحت لواء اتجاه، بل تحت ما يكاد يكون تقليدًا. وإن كنا نستطيع التأكيد أن لا باطنية[٤٢] لـ «روكانتان»، فإن القارىء فى أشكال التقنيات التى اختارها «فرويد»، والتى تتوافق كل التوافق مع الأزمة التى يصورها، مدفوع إلى أن يشعر أنه مع «روكانتان»، وأن يعيش داخليًا تجربته من جديد.

إن الأمر يتعلق بـ «يوميات» (كما يكتب ذلك الروائى نفسه) «يوميات» وجدت بين أوراق «أنطوان روكانتان» Antoin Roquentin: وترتبط طريقة اليوميات التى عثر عليها، هى أيضًا، بتقليد أدبى، بعيد كل البعد عن أن يكون ضمان الواقعية التى كان يسعى إليها فى القرن الثامن عشر، فمنذ أن نقرأ «مخطوطة وجدت فى...» نعرف أننا دخلنا فى عالم أدبى ـ ليس هو عالم «سيلين» وإن كان هذا قد قال عنه شيئًا، وذلك لأن روايتَىْ «رحلة فى عمق الليل» ورواية «ميت بالتقسيط» لا تبدوان بشكل اليوميات المقطع. إن هذا الشكل يتناغم مع تفكك الأنا، ومع تجربة

الإدراك (التى نجدها من قبل فى رواية «النجيل» لـ «كنو»، عام ١٩٣٢)، ومع القلق الوجودى الذى يشير إليه العنوان، «الغثيان»، عندما ظهر الكتاب عام ١٩٣٨ كان «روكانتان» الشخصية الوحيدة والعصابية يجهد نفسه ليفهم التجربة السلبية التى يعيشها، إنها تجربة الشعور بأنه زيادة: «عندما أقول الآن «أنا» يبدو لى ذلك فارغًا، لم أعد أستطيع أن أشعر بنفسى جيدًا، لكثرة ما أنا منسى كل ما يبقى من الواقع فى هو ذلك الوجود الذى يشعر أنه موجود. أتثاءب على مهل، طويلاً. لا أحد، ليس لأحد، «أنطوان روكانتان» ليس موجودًا)(٤٣).

فى الفترة نفسها، يعطى روائى آخر لا يمت بصلة إلى «سارتر» لا بفنه ولا بعمله، ولا بعقيدته، يعطى لروايته شكل يوميات كى يعرب، هو أيضًا، هو أولاً، عن حياة وجودية(٤٤): «إنه جـــورج بـرنـانـوس» Georges Bernanos، فى روايته «يوميات خورى فى الريف» (١٩٣٦) حياة هى من جانب، مفككة إلى /٥٢/ لحظات (ولا تواريخ لها من جانب آخر) يلقى فيها «حضور المقدس المخيف» (الأعمال الكاملة، مكتبة البلياد، ص ١٠٣٤) وفى بعض الأحيان حضور الشيطان: «قررت أننى لن أتلف هذه اليوميات، ولكن، وبما أن على أن أغيب هذه الصفحات التى كتبت فى حالة هيجان حقيقى، كما يكتب البطل، بيد أننى أود أن أقدم ضد هذه الشهادة وهى أن امتحانى الصعب [...] قد وجدنى فى لحظة بلا خضوع وبلا شجاعة، وأن الإغراء قد أتانى من... (العبارة غير تامة. سقطت عدة سطور فى بداية الصفحة التالية)(٤٥). كل شىء هنا يعكس الغثيان، بما فى ذلك تدخل راوٍ أجنبى، فى رسالة لا تقع فى بداية الكتاب وإنما فى نهايته، ولكى يحكى اللحظات الأخيرة للخورى «أمبريكور» Ambricourt محتضرًا يستشهد بكلمات القديسة تيريز دو ليزيو thérése de lisieux (فى حين أننا لا نعرف كيف مات «روكانتان»). أحدهما يُغْشَى عليه بلطف، والآخر فى العدم، هذان الوجهان المختلفان للرواية الفرنسية فى الثلاثينيات يشهدان أيضًا بانسحاق الشخصية بفعل قوى تتجاوزها، وبسموٍّ أو وجود بعد عدم سيهشمان القصة المتخيلة التقليدية.

لم يجد «برنانورس» أتباعًا له فى فرنسا ولم يجد إلا قليلاً من المحاكين. ووجد «سارتر» كثيرًا من النوعين.

لم تتوافر لـ «سارتر» الشجاعة فى رواية «الغثيان» كى يصل بالمونولوج الداخلى حيث وصل به «جويس»: فاليوميات شكله المهذب، والتقليدى، والوسيم، لا شىء مفجر. وعندما تعتمد رواية «سبل الحرية» بعد الحرب العالمية الثانية أكثر التقنيات معاصرة يكون الوقت قد تأخر: كل الناس يعرفون رواية «أوليس» والروائيون الأمريكيون الكبار (الذين ساهم ناقد NRF* بإشهارهم شهرة تكاد تعادل شهرة «مالرو» فى مقدمته لـ «الملاذ Sanctuaire) ولكن «سارتر» استخدم كوسيط: نقل بنجاحه أشكالاً ستخصب أعمالاً أخرى كما تنقل الحشرات الطلع. وينحدر منه تيار كامل «أسود» كـان قد بطل لفـترة طويلة، ونُسى، ولكنه عـاد للظهـور فى أواخـر الثمـانينات من رواية «الريح

السـوداء» لـ «بول غـادن» Paul Gadenne (١٩٧٤) إلى روايات «إيمـانويل بوف» (Emmanuel Bov، إلى «ممر مـيلان» لـ «ماريوس غـرو» Marius Grout التي حصلت على جائزة «غونكور». وربما كـان هذا التيـار يأتي من نبع آخر أيضـًا، من رواية «الدم الأسـود (١٩٣٥) لـ «لويس غـيو» Guilloux التي تحكي سـقوط «كريبور» Cripure أستاذ الثانوية المسكين /٥٣/ الذي ضـج عليه تلامذته. (وهي رواية قدم لها «مالرو»). ونجد فضلاً عن ذلك «أوجين دابي» Eugéne Dabit (فندق الشمال، لويس الصغير) ونجد طبعًا «سيلين». وتحتفظ رواية «المتمرن لـ «ريموند غيران» -Ray mond Guerin (التي كتبت في الأسر في ألمانيـا، وظهرت عـام ١٩٤٦) بهذه البيئة المظلمـة لهذا الاتجاه، مع المونولوج الداخلي (الذي نذكر أنه يتوافق، باستثناء «فاليري لاربو» Valery Larbux، مع كون مأسوي أكثر مما يتوافق مع عالم مضيء): إن القص بضمـير الغائب يلجأ، دون رابط، وبلا انقطاع إلى التعبير عن أفكار بطل الرواية الحزين، وعن رؤاه، فـ «م. هيرميس» M. Hermés، نادل في فندق، يمارس العادة السرية (ويقول): «لماذا أترك نفسي سجينًا في محارة، محارة؟... لعله من الأفضل الآن أن تغرق في العدم، أن يتفكك كل شيء في الدماغ، لم يعد هناك عقد، لم يعد هناك نقاط التقاء، كما لو أن الماء يصدمك، يصدمك، يصدمك... نعم... ركبتا امرأة الحي... يغسل يديه... لو كنا نحيد عن الطريق... نحيد عن الطريق...»(٤٦).

ليست هذه السكة الحديدية هي التي جعلت «برنابوث» Barnabooth يكشف العالم. شهاب أخير ساطع يضيء تاريخ المونولوج الداخلي الذي تغلب عليه الظلمة: إنها رواية «موت فيرجيل» (١٩٤٥) لـ «هيرمان بروخ» HermannBroch. إن الأربع والعشرين ساعة الأخيرة في حياة الشاعر مقدمة في تسع وثلاثين وأربع مئة صـفحة (من الطبعة الفرنسية، وفي ثلاث وثلاثين وخمس مئة صـفحة في الطبعة الألمانية).

يجمع الكتاب الذي يسـعى ليكون قصيدة، ذوبان الأفكار مع النظرة الاستعادية التي تجبر نفسها على إعادة تكوين وحدة حياة ووحدة عمل «إذن لن يكون بإمكان مونولوج «بروخ» Broch كما يكتب هو نفسه في كتابه (الإبداع الأدبي والمعرفة، غاليمار، ١٩٦٦، ص ٢٧٨)، أن يقارن نفسه بمونولوج «جويس» (الذي كتب «بروخ» دراسة عنه، عنوانها «جويس والزمن الحاضر»، المصدر السابق ١٨٥ ـ ٢١٤)، لأن جويس يضع المتعاكسات إلى جانب بعضـها على طريقة علامات الترقيم. ولكن ليس له أيضًا أي شيءمشترك مع المنهج التذكري الذي نجده عند «بروست»، وبدرجة أقل أيضًا في محاولات «توماس مان» التي تمضي في الاتجاه نفسه. ليس الأمر كذلك، إننا نحاول هنا أمرا جديدًا كل الجدة، أمرا يمكن أن ندعوه «التفسير الذاتي الغنائي». وتحمل فوضى المونولوج العناصر المتعاكسة للروح، /٥٤/ وإن تدبيجه يعطي تلك العناصر وحدة. وتترجح العبارة بين صحوة المحتضر ـ وهذا نصيبها من الوضوح ـ وبين الإيقاع الموسيقي (نسخة طبق الأصل عن الحركة المتموجة للزورق المأتمي، الذي يحمل المحتضر نحو عرض البحر)(٤٧).

كان «بروخ» يعى أنه يبتدع شكلاً جديداً وهو بذلك يلتحق «بالولادة العضوية» لتاريخ الفن، بفضل البنية وطول الجمل يأتى المونولوج الداخلى بذكريات المشاعر واختلاطها الذى يصل إلى المشاعر الجسدية وهو هنا يذهب أبعد من ذلك عندما يظهر كيف يتبلور كل هذا بالتشارك بين المواقف الميتافيزيقية الأساسية وبين الفرضية الفلسفية. حتى مشاهد الحوار فى الكتاب تدخل فى المونولوج الداخلى. وليست هذه المشاهد إلا نسخة عن الحدث الخارجى وعن الحوار الواقعى، نسخ مونولوجى و [...] منتزع [...]. يقتضى هذا النوع من المونولوج الداخلى متطلبات فى الأسلوب[٤٨] وتتكفل ثانية واحدة بتجميع التفكر، والانفعال والإدراك الحسى الذى يبلوره (الأسلوب) فى جملة طويلة: «جملة، وتفكير، وثانية»[٤٩]. لا يستطيع التفكير الآنى أن يظهر إلا فى الزمن ولا التزامن إلا بالاستمرارية. حينئذٍ يكون «فيرجيل» مقسماً بين الحياة، والعالم والموت. ويدل المونولوج الشعرى للبطل المحتضر على أنه فى اللحظة التى يوجد فيها كل وجوده، سيكون مع ذلك مهدماً، ولا يصمد حينئذٍ إلا «الفعل الذى هو وراء كل اللغات»[٥٠] ووراء كل العوالم: إن تأمل مؤلف الإنيادة يزيل الحدود بين العالم الخارجى والعالم الداخلى، تحت تأثير أربعة عناصر تعطى أقسام الكتاب الأخرى أسماءها.

وتكون الباطنية التى تلتهم كل شىء وتحطم فردية الشخصيات حاضرة أيضاً فى قصّ «ناتالى ساروت» Nathalie Sarraute المعجبة بـ «فرجينيا وولف» وقارئة «هنرى غران» Hanry Green و «إيفى كونتون - بورنيت» Ivy Compton - Burnett (وهما روائيان انكليزيان تتألف كتبهما كلها من حوارات). وليس للمظهر الخارجى للشخصية إلا قيمة ضئيلة، حتى عندما يتعلق الأمر بصنع «تصويرة لمجهول» (١٩٤٨)، أو لبخيل (Martereau، مارتيورو ١٩٥٣)، أو لروائى(بين الحياة والموت). تقرر «ناتالى ساروت» فى مقالة كتبتها عام ١٩٥٠ عنوانها /٥٥/ «عصر الشك»[٥١]. أن شخصيات «بلزاك» وفلوبير وأبطال روايات التحليل قد ماتوا حقاً. يبقى الكتب التى تسيطر عليها «الأنا المتعملقة» (لبروست وجيد وجينيه Genet وريلك RiLKE وسيلين وسارتر) من جهة، ومن جهة أخرى الرواية الأمريكية. ونجا القص بضمير المتكلم، لأنه يسعى إلى الكشف عن «حالات معقدة دقيقة». «محادثة ومحادثة ضمنية»، مقالة صدرت فى عام ١٩٥٦[٥٦] وهى لا تقف إلا عند المكان الذى يحتله الحوار فى الرواية (عند هنرى غران وإيفى كونتون - بورنيت). «وتتساءل مقالة «ما تراه العصافير» (١٩٥٦): «كيف يستطيع الروائى التخلص من الفاعل والشخصيات والعقدة؟ «لقد لجأت الواقعيةالتى ينبغى إزاحة الحجاب عنها إلى «غمغمة لا نكاد نشعر بها». إذن ينبغى على الروائى المجدد أن يتخلى عن الأشكال البالية، ولكن عليه أيضاً أن يعاكس ذوق القارىء الانفعالى. وتُحَوِّل مقالة «عصر الشك» الأدب إلى جولة شطرنج يلعبها الروائى ضد قارئه. فتارة ينبغى تهدئة القارىء، و «إيقافه عند حدّه»: إن «ضمير المتكلم» يُرْضى فضوله ويطمئنه. وتارة ينبغى أن نمنعه من التصرف. إن القارىء فى الحقيقة مرتبط بـ «النماذج الأدبية»، «ككلب بافلوف الذى يُسيِّل لعابه رنين جرس صغير، وهو يصنع شخصيات من أقل الإشارات ضعفاً». ولما كان على الروائى أن يطلق سراح «العنصر التحليلى النفسى من سنده الفردى، فإن عليه أن يمنع رفيقه من التعلق بأبطاله، حارماً إياه من الإشارات التى تسمح له بـ «صناعة رسم خداع»، بل على

العكس من ذلك، إنه يشده إلى «ميدان الكاتب»، بعمق لا يبقى فيه أى أثر من مظهر الشخصيات. وفى هذا المكان تتشكل «الحركات الديماسية Souterrains» المشتركة بين الكاتب والقارئ: وهنا ينبغى على الكاتب أن يقتل القارئ».

إذن، إن اللغة المحكية واللغة المفترضة هما الموضوعان الوحيدان للقصة المتخيلة حسب «ناتالى ساروت». ونفهم أنهما يتجاوزان أى مظهر للفرد ويحطمانه: إن المظهر الجسدى لم يعد إلا سقط متاع متروك فى خزانة التاريخ. «لهذا لم تعد الشخصية اليوم إلا ظلاً لنفسها. وإن الروائى يسند إليها مجبرًا كل ما يمكن أن يجعلها قابلة للإصلاح بسهولة: الهيئة /٥٦/ الجسدية، والإيماءات والأفعال والإحساسات والعواطف العادية، المدروسة والمعروفة منذ زمن طويل، والتى أسهمت فى إعطائه بسعر مناسب جدًا مظهر الحياة ووفرت له تأثيرًا سهلاً جدًا فى القارئ»(٥٣).

إن الذات التى هى الوحدة الأساسية فى روايات «ناتالى ساروت» لم تعد الشخصية، ولكنها العلاقة البين - شخصية. ولا تستطيع المآسى الداخلية التى تصفها أن تتخلى عن مناصر، متخيل بعض الأحيان، وواقعى غالبًا. إنها (المآسى) مكونة ليس من أفعال، ولكن من «تموجات تحت أرضية» يلتقطها الكلام ويحميها ويحملها إلى الخارج: «لم أعد أثق بكم الثقة نفسها [يظن (أو يقول) كاتب رواية الحياة والموت (١٩٦٨) [...]. لأننا لم نعد وحدنا كما فى الماضى أنت وأنا. إنهم جميعًا هنا، يتسارعون حولنا، حولك، أسمع ذلك الضجيج الذى يصدر عنهم ويحجب صوتك [...] أيحجبه؟ أم أنه يختلط به؟» إن الحركات الخفية تعبر عنها الكلمات، وينبغى على الكلمات بدورها أن تكون واضحة لكى توحى بما تغطى، إما بضرب من المقارنة، وإما بالاستعارة: «كلمات تنبجس من كل الجهات، غبار يملأ الهواء الذى نستنشقه، ميكروبات فيروسات [...] إنها تبقى هنا، فيكم، ناشطة دومًا، ولكنها تثور من وقت إلى آخر، وتتصاعد منها أبخرة ودخان [...] أو أنها بالأحرى لها تأثير بعض المخدرات، كل ما يحيط بكم محوّل [...] وكان هناك أحدهم، لم نكن نشك فيه...»(٥٤).

إن تطور الشخصيات فى روايات صموئيل بيكيت، يشهد أيضًا بتهدم متنام من الداخل. إن رواية «موروفى Murphy» (النسخة الانكليزية: ١٩٣٨، والفرنسية: ١٩٤٧)(٥٥) مازال لها بطل، ومغامرات خارجية، وثياب موصوفة بسخرية ودقة: «يبقى هؤلاء الفقراء ذوى اعتقاد مناسب، يوجههم «مورفى» بربطة عنق على شكل فراشة، لونها ليمونى، مصنوعة ببساطة كبيرة، موضوعة وكأنما للسخرية على توليفة من طوق مقدمة القميص مفصل بقطعة واحدة مصنوعة من السلولويد الكاوتشوكى، معاصر بطقمه وهو واحد من آخر الأصناف فى صنفه».

أما «وات» Watt (النسخة الانكليزية: ١٩٥٣، الفرنسية ١٩٦٨) و «مولوى Molloy» (١٩٥١) و «مالون» Malone (مالون ميتًا، ١٩٥٢) فإنهم يظلون شخصيات /٥٧/ لازالت تنتقل بحثًا عن إنسان، وعن أم، وعن مدينة.

إن البطل فى رواية «اللا مسمى» (١٩٥٣) مستغرق كل الاستغراق بصوته نفسه وإن باطنيته كالدمل الذى ينفجر فى اللغة: «كم من القصص حكيتها لنفسى، متعلقًا بالعطن، ومنتفخًا ومنتفخًا. قائلاً لنفسى، تم الأمر، إننى أقبض عليها، أسطورتى». هكذا كان يعلن مالون Malone[٥٦]. إن ما «يحدث فى رواية «الامُسَمَّى» هو الكلمات «وإن الصوت الداخلى الذى يصارع الموت والذى لازلنا نسمعه فى رواية «كيف ذلك» (١٩٦١)، سيستبدل به فيما بعد فى رواية «الجمعية» (١٩٨٠) لأنه أكثر قصرًا، صوت خارجى موجه للبطل بضمير المخاطب، إنه حينئذ مسلوب من ذاته: «صوت ينتهى إلى رجل على ظهره فى الظلمة [...] استخدام ضمير المخاطب هو أثر الصوت...».

الشخصية كوسيلة: انتصار الخارجية

ماذا لو كانت الحياة الداخلية غير موجودة؟ ولو كان هدف الروائى أن يضم القصة والحياة والمجتمع فى جعبته وفى تحركاته المشتركة والواسعة؟ وإن لم يعد البطل إلا هدفًا وحطامًا تتقاذفه الأمواج فى ذلك المحيط؟ يمكن أن تكون الرواية التحليلية أو الرواية العلمنفسية منقوضة من الداخل، كما رأينا منذ قليل، ويمكن أن تضربها زيادة التحليل، وأن تتجدّد بالانبجاس. ويمكن أن تكون أيضًا منقوضة ومرفوضة من الخارج.

ونرى حينئذٍ ظهور شخصيات منزوعة الدماغ، بلا روح وفى بعض الأحيان بلا جسد: أفراد قصروا على لغتهم، وعلى آراء جاهزة (منحدرة من بوفارد وبيكوشى)، وعلى بعض القسمات. لم يعد لهم لا إرادة ولا طموح ولا حضور ولا طبع، لأنهم موصوفون ومعاملون ومقسمون كالأشياء. هناك عدد من المراحل، وعدد من التيارات فى هذه اللاشخصنة: الرواية الأمريكية، «كافكا» والذين ينحدرون منه، التكعيبية الأدبية، دورة الروائيين الفرنسيين الكبيرة، الشكلانية الجديدة فى الرواية /٥٨/ لقد لخص كلود ـ إدموندمانى Claude - Edmonde Magny الذى كان أحد أكبر النقاد الفرنسيين فى القرن، فى مقالة رائعة ما كان «عمر الرواية الأمريكية» (١٩٤٨). ونحن نأخذ من مقالته ما قدمه «للرواية اللاشخصية» وهو أمر ظهرت نتائجه حتى عند «الآن روب غرييه». إن التجديدين الأساسيين فى الرواية الأمريكية يتعلق أحدهما بالسرد الذى دفعت موضوعيته حتى السلوكية، ويتعلق الآخر بتقنيات التقاط الصورة المستعارة من الكامير[٥٧]. وينبغى العودة إلى مبادىء الفلسفة السلوكية لكى نفهم مبادىء الرواية الأمريكية: هذه المبادىء «تتلخص بتعهدٍ يقضى بأن نرى فى الحياة البسيكولوجية لإنسان أو لحيوان حقيقة واحدة وهى ما يمكن أن يلحظه مراقب خارجى خالص»[٥٨].

علم النفس هو حينئذ مخفض «إلى سلسلة من التصرفات». واعتمد أهم الروائيين الأمريكيين فى مرحلة ما بين الحربين العالميتين هذه التقنية (وهى، عند «فوكنر»، مُطعَّمة باستخدام المونولوج الداخلى وشعر الرؤية): «دوس باسوس» Dos Passos، «همنغواى» Hemingway، «كالدويل»

Caldwell، «شتاينبك» Steinbeck، ولكن أيضاً «داشيل هاميت» Dashiel Hammet (العقاب المالطى، ١٩٣٠ مفتاح الكأس، ١٩٣١). لقد حاول هذا الروائى لكى يدل على فساد مدينة صغيرة فى أول صفحات رواية «الحصاد الأحمر» أن يصف ثلاثة من الشرطة: أولهما بحاجة إلى أن يحلق، والثانى أضاع زرّين من أزرار بزته الوسخة، أما الثالث فهو ينظم السير وفى جانب فمه سيكار. هذا الاهتمام المطلق بالخارجية يؤدى إلى إدخال شعب كامل جديد من المشردين والسكارى والسوقيين ومن المصابين بعقولهم، والشرطيين المرتشيين والقتلة والجنود والمغامرين: لن يقدم التحليل إلا شيئًا قليلاً؛ أما الرسم الخارجي، على العكس فيعالجها كأهداف وبأهداف. إذن، لم يعد القص مؤولاً، ولا الشخصيات مؤولة: إنها تظهر - ولكن ليس كل شيء، إنها تتصرف بالحذف، وبالجزئيات الدالة (كما هو الأمر عند «جيل رونار» Jules Renard): «وحدة الحذف، والصمت، ورفض القص يستطيع أن يشرح على نحو ملائم ماذا يعنى ضياع الواقعية، وغياب الذات، التنحى أمام الوجود»(٥٩) لم يعد هناك نص تمثيلى فى هذا الفن إلا قصة همنغواى «القتلة» (المكتوبة عام ١٩٢٦): /٥٩/ قصة قصيرة، تترك الباب مفتوحًا لعدد من التأويلات (ولفيلمين كبيرين لـ «سيودماك» Siodmak و سيغل» Sigel). الحذف، أولاً: «أقصيت قدر ما استطعت من الجزئيات، صرح همنغواى، لقد أقصيت مدينة شيكاغو كاملة»(٦٠) القصة معروفة: قاتلان يدخلان مطعمًا ليقتلا سويديًا، والسويدى الذى أعلمه بذلك الشاهد الرئيسى، «نيك» Nick يرفض الهرب، لن نرى جريمة القتل، ولن نعرف أسبابها، ويبدو الأمر كما لو أن الفكر قد طرد من القصة المتخيلة: «لا أستطيع احتمال فكرة أنه هنا فى مكان جلوسه وهو يعرف أنهم سيقتلونه. هذا مرعب كل الرعب - حينئذٍ، يقول جورج: لعله من الأفضل ألا نفكر فى ذلك»(٦١). لا يمضى الرواة عند «همنغواى» أمام الشخصيات إلى أبعد من بعض الافتراضات الخجولة: تحكى قصة «ما بعد العاصفة» حكاية غوص تحت البحر، وكشف حطام سفينة نقل غرقت وعلى ظهرها أربع مئة وخمسون مسافرًا: «هل تظنون أنه بقى شيء داخل غرف النوم، أم أن كل شيء قد أصبح على ظهرها. لم نجد قط أى جثة، ولو جثة واحدة. لا أحد على السطح ومع ذلك فإنهم عاموا زمنًا طويلاً بوساطة أدوات الإنقاذ. ربما أنهم بقوا فى الداخل. نعم. وفى النهاية نهب الإغريق كل شيء، حتمًا كل شيء. إنهم لم يضيعوا الوقت، إنهم مشطوا السفينة حقًا. اتت العصافير أولاً، ثم أتيت أنا، ثم جاء الإغريق، وكان نصيب العصافير نفسها أكثر من نصيبى»(٦٢) واستوحى البير كامو هذه التقنية فى رواية «الغريب». فمع أن «مورسول» Meursault يحكى قصته بضمير المتكلم، فإنه لا يفهمها من الداخل، إنها سلسلة من الأفعال بلا أسباب.

إن هذا النوع من الروايات، يجعلنا نفترض أنه لم يعد هناك علم نفس، ولم يعد هناك وعى ولا لا وعى: الشخصية لا شخصية، تصبح الـ «أنا» «نحن» on أو «هم» ils كما فى الجملة الأولى من رواية «النجيل» لـ كنو Queneau (١٩٢٣): «شبح إنسان يبدو بشكل جانبى، فى الوقت نفسه، آلاف من الأشباح، لقد كان هناك حقًا آلاف» حينئذٍ لا يكون الفرد فريدًا من نوعه فى حب الله كما هو الحال عند «مورياك» Mauriac أو «بيرنانوس» Bernanos، ولكنه متعاوض فى عدم الاهتمام

الاجتماعي: «كان الشبح، وهو منفصل عن الحائط، يتأرجح معرقلاً بأشكال أخرى، بلا تصرفات فردية مرئية، وكانت تعمل فى الاتجاه المعاكس، مدفوعة بقلقها الخاص أقل مما هى مدفوعة بكل ٦٠/ قلق الآلاف من الجيران. ولكن ذلك التأرجح لم يكن إلا ظاهرياً. ولم يكن فى الحقيقة إلا أقصر الطرق من التعب إلى النوم ومن الجرح إلى الملل ومن الألم إلى الموت». إن أكثر الأشياء حسية يتصل هنا بأكثر الأشياء تجريداً وبالمتكاثر، ولكن ذلك يتم دائماً حينما يكون الشخص متجاوزًا.

إن ما يسميه بروست، الذى لم يكن يذهب إلى السينما "الرؤية السينمائية للأشياء"، التى يستنكرها الأدب، هى التى تسيطر فى رواية USA لـ "دوس باسوس"، حيث نجد القصص التى تتكرر بمسافات متساوية تحمل عنوانات "أحداث الساعة" "عين الكاميرا" والحياة الاجتماعية مسجلة كما فى فيلم توثيقى، مصور بالمصادفة؛ ليس للمراقب أى دلالة" لم يعد "فابريس ديل دونغو" Fabrice del Dongo نفسه الذى كان فى "واترلو" Waterloo، إنه الآن فرد مجهول "عين" كالأعين الأخرى (ونفكر هنا بالمحاولات المعاصرة للسينمائى السوفياتى دزيغافيرتوف Dziga Vertov). لم يبق إلا "ممخلوقًا جماعياً". [٦٣] يصف سارتر فى رواية "سبل الحرية". مثله فى ذلك مثل "دوس باسوس"، هذا المخلوق الجماعى ويدمج فيه أحداث الساعة والصحف، والراديو، ولكنه لا يتخلى عن الأبطال المتصورين، سواء شئنا أم لم نشأ، كشخصيات كلاسيكية. وعلى العكس من ذلك، فإن "شتاينبك" Steinbeck فى رواية "فئران ورجال" جعل بطل روايته وحشاً، ومريضاً عقلياً لا يكاد يكون أكثر ذكاء من الفار التى يخنقها والتى يضعها العنوان أمامه.

كان "جيد" يقول لـ "مالرو" : "ليس فى كتبكم أغبياء..."، (ويجيب "مالرو" : "فيما يخص الحمقى، إن الحياة وحدها تكفى"). لقد أتى هنا زمن الأغبياء، افتتحته مبدعات "فلوبير". إنها ثورة جمالية، وهى أيضاً ارتقاء المجتمع، والطبقات الاجتماعية، للجماعة، كموضوع رواية. لقد أعطت الرواية الأمريكية لموضوعات تعود إلى القرن التاسع عشر، إلى "بلزاك" ربما، وإلى الطبيعية على كل الأحوال، التقنية الجديدة التى تنقصهما. إن هذه التقنية قليلة الجمع كثيرة الاختلاس. لعله ينبغى أن نبحث فى فرنسا عن معادل لهذا النشاط المزدوج فى الروايات ـ الأنهارو "الروايات ـ الدورات" : وتكون فى هذا النشاط المزدوج: اجتماعية الشخصيات وجماعيتها على العكس، متناسبة مع لاشخصانيتها.

لقد وقف جيل رومان Jules Romains نفسه لعامة الناس منذ رواية "البلدة المتجددة" (١٩٠٦) ورواية "موت /٦١/ أحدهم" (١٩١١) ورواية على "رصيف فيللت"، لقد كتب "أن الروح الفردية هى التى نعدها (حتى هنا) رائعة الحياة، وقمة الأرض. إذن إن الجماعات المكونة من الرجال؛ أصغر الجماعات وأوسعها؛ الزوجان، التجمعات، العامة، القرى، التى كانت منذ قرون تعيش حياة غامضة وصامتة [...]، تأتى هنا لتؤكد أخيراً وجودها الفو ـ طبيعى. "جاك غودار" بطل رواية" "موت أحدهم" لا يحيا إلا فى ذاكرة جماعة جيرانه ورفاقه الذين "لن يكون لهم انفعال وجوده اللاواعى" [٦٤]. لأنه لو كانت الجماعة هى البطل، لما كان للفرد وجود.

إن مقدمة المجلد الأول من رواية "رجال الإرادة الطيبة" (١٩٣٢) تعود إلى هذه الينابيع: "منذ الزمن الذى كنت أكتب فيه رواية "الحياة المجهولة" [٦٥]، كنت أشعر أنه ينبغى لى أن أشرع عاجلاً أو آجلاً بكتابة قصة متخيلة نثرية واسعة، تشرح بحيوية وتعددية، وبالتفصيلات وبالصيرورة، وكانت رواية "الحياة المجهولة" تنشد فى حينها لرؤية العالم المعاصر هذه أغنية "القلق البدئى".

لم تعد المسألة أن نبدأ "بلزاك" ثانية أو " "زولا"، صنعة فصنعة (مثل "بيير هامب" Pierre Hamp): "تأتى الرواية عن الأوساط المالية، بعد الرواية عن الأوساط السياسية والرواية عن الأوساط الرياضية [...]، نعم، سيكون مشابهًا كل الشبه لرقم ١٧ ولدواجن الفناء التى تأتى بعد الرقم ١٦ على الأشجار المثمرة والرقم ١٥ على النباتات الطفيلية فى الكروم." [٦٦] ولا يتعلق الأمر بعد بتنظيم الإحساس بالمجتمع حول مهنة فرد أو منظوره (كجان كريستوف لرومان رولان Jean christophe أوحتى فى البحث عن الزمن المفقود" : أحد العنوانات الجزئية فى فهرس محتويات "الزمن المستعاد"، ليس "الحرب"، ولكن "السيد دوشارلوس فى أثناء الحرب") أو عن مهنة عائلة ومنظورها، ويستشهد "جيل رومان" هنا برواية، La Forsyte Saga لـ "جون غالزوورثى John Galsworthy، ورواية «آل بودينبروك» لـ «توماس مان» Les Buddenbrook de Thomes men (ويمكن أن نضيف (٦٧) رواية «الجسور العالية» لـ «جاك دولاكريتيل Jacques de Lacretelle ورواية "حوليات آل باسكيى" لـ "جورج دوهامل" Georges Duhamel، وبالطبع رواية "آل تيبولت").

ويؤكد جيل رومان أنه كان يريد دائمًا أن يفلت من صيغة رؤية "مركزة على الفرد" ومن "عالم قلص بعناء ليحوى أبعاد إنسان". نجد عنده على العكس/٢٦/" ضربًا من استهواء التفريق، والإغماء، اللذين تعج بهما الحياة، واللذين يكاد الكتاب يرفضهما على الدوم، باعتبارهما مشغولين، باسم المقاييس القديمة، وباسم بدء اللعبة وإنهائها بالأوراق نفسها". [٦٨] ونصف باعتباطية شديدة مسيرة "المجموعة"، حيث توجد رواية "رجال الإرادة الطيبة". إن التشابة الذى يمكن أن نلحظة مع أول أفلام "ايزنشتاين" (بلا أبطال)، أو مع رواية "العمة" لـ "كينغ فيدور" King Vidor، هو تشابه عارض: لقد بدأ رومان Romoins الكتابة - مثل بروست - فى زمن كانت فيه السينما لا تزال فى بداياتها. وعلى عكس "دوس باسوس"، فإنه (رومان) غير مدين للسينما بتقنيته فى المونتاج المتوازى، ولا بميله إلى أحداث الساعة. ويكفى مع ذلك أن نقرأ بداية الملخص الأول (صنع هو نفسه ملخصًا لكل مجلد على حدة) لكى نشعر بالعنف الذى يسحق به مشروع الشخصية: "فى السادس من تشرين الأول ١٩٠٨ فى الصباح الباكر، الشمس والبرودة. تتوجه ضواحى باريس إلى العمل. مظهر الناس، طريقتهم فى اللباس، اهتماماتهم، الكبيرة والصغيرة، الكوليرا، المترو، والطيران والحركة النقابية، وجريمة اليوم "هناك مع ذلك عند سواد الناس حيوية وقوة نجدهما بالتأكيد فى الروايات التى تصف ثورة (من فكتور سيرج Victore Serge إلى مالرو)، ولكننا لانجدها فى الأعمال العظيمة للا - شخصانية الموضوعية، تلك الأعمال التى يتغير فيها البطل إلى هدف، ليس لمصلحة الجمهور ولكن لست أدرى عبر أى قدر غامض.

ضياع الهوية

لقد عرفت رواية المغامرات والميلودراما، وعلى امتداد الزمن، البطل الذى ينتقل باسم مزيف، أو البطل الذى لا اسم له. "أو ليس" فى الأوديسة، ليس له اسم عند الطامحين الذين سيقتلهم، وفى البداية لم يكن للمسيح اسم بعد بعثه عند أتباع "إيمايوس Emmaus.

إن للبوح بالاسم ارتباطًا ما بالمقدس، الذى يعبر الملحمة والمسرح، منطلقًا من الكتب المقدسة /٦٣/، (نعرف قسم التعريفات فى آخر الكوميديات من روما إلى بومارشى De Rome a Beaumarchais لكى تؤول إلى "ويلكى كولينس" Wilkie Collins (بلا اسم) وإلى "جول فيرن" Jules Verne فى روايته (عائلة بلا اسم). أما فى القرن العشرين فإن الاسم الضائع لم يوجد أبدًا، ليس لرواية «فى البحث عن الزمن المفقود اسم عائلى، فى حين أن «جاك سانتوى» له اسم عائلى، وليس له اسم شخصى إلا مرتين فى الرواية، وهذا يتناسب مع الحذر: "لقد كان للرواية الاسم الشخصى نفسه. الذى يحمله المؤلف، إنه (مرسيلى Mon Marcel)" (٦٩). إن ما يسمح به هذا التكتم هو المماثلة، والتعميم: كل قارئ هو مثل هذا المكتوم الذى يقول "أنا"، ثم يصير ذلك الأنا. إنه مسقوط بفراغ الغياب الإسمى. ولكن ما هو ضائع، إنما هو الملامح البارزة، الشخصية الخارجية: لا نتخيل أبدًا أن الروای البروستى هو القريب "بونس" Le Cousin Perec، أو شارل بوفارى" Charles Bovary، أو جيرفيس" Gervaise ولسنا نراه أبدًا إلا بمقدار ما نرى أنفسنا (بلا مرآة). أن لايناديه أحد باسمه العائلى ولاباسمه الشخصى على مدى ثلاثة آلاف صفحات الرواية(بغض النظر عن تدخل البيرتين نرتين)، فإن ذلك إنجاز يساوى بالتأكيد Les Lipogrammes لـ "جورج بيريك" Georges Perec. ولكن إن كان هذا الشبح بلا اسم هو نحن - أنفسنا، فنحن أيضًا لم نعد نسمى باسمنا.

ليس لبطل رواية "رجل بلا مزايا" إلا اسمًا شخصيًا" أولريش" Ulrich، ولكن ليس له اسم عائلة (مع أن له أبًا، لاينبغى أن نزعجة: هناك إذن اختلاف بين الأب كشخصية كلاسيكية والولد كشخصية معاصرة، وهناك أيضًا هامش لن يكون متممًا). ذلك الرجل دون صنعة حقيقية ولا موهبة حقيقية، لايبالى بشئ ويشعر أن روحه كـ "حفرة كبيرة" هو (بعد رجل Spleen de Paris أول غريب على الأرض (ولكن مورسول Meursault كان له اسم عائلى، وروكانتان Roquentin كان له اسم عائلى أيضًا). ويتوافق غياب اسم العائلة مع تجربة الفراغ، عند كل الأبطال بلا أسماء الذين سيتلون فى الأدب، مع الشخصيات بلا وجه كما فى لوحات "جيريكو" CHirico، تماثيل منحوته لـ "برانكوسى" Brancusi، بطلة Erwartung (الانتظار، ١٩٠٩) لـ "شونبرغ" Schonderg، التى كانت آخر كلماتها "البحث".

إن بطل رواية" أمريكا" (٧٠) لكافكا اسمه كارل روسمان Karl Rossmann (يسمى كافكا أبطاله أو يرفض تسميتهم منذ /٦٤/ السطر الأول). ففى رواية "المحاكمة" ليس هناك إلا الاسم خاص والحرف الأول من الاسم العائلى: جوزيف ك. Joseph K وفى رواية "القصر"، نجد الحرف

الأول من الاسم وحده K، الحرف الأول من اسم الكاتب (كما لو أن الراوى البروستى كان اسمه P، أو لو أن راوى "رواية رجل بلا مـزايا" M.، ولكن هذا كان يفرض على "بروست" و "موزيل"، عدولاً لم يكونا قطعًا مسؤولين عنه). إن تهمة جوزيف ك. فى رواية "المحاكمة"، تلك التهمة التى ينظر إليها باعتبارها هدفًا، وتعامل على هذا الأساس، تبرز، وبقدر من القوة، تناسبًا مع كون الشخصية بلا قيمة، ورديئة وفى نهاية الأمر مجهولة: تتوافق الشخصية التى لا تحمل اسمًا عائليًا مع خطأ غير معروف، ومع ذنب يجهل القارئ دومًا طبيعته: "إن" "كافكا"، وهو يدفع جوزيف ك . الذى لا يحسن المناورة، وغير مهيئ للمغامرات التى تعرض له، يحافظ على السر والفضيحة بكل أبعادهما. وإن هذا هو السر الحقيقى للفن عنده".(٧١).

ومن هنا تأتى الجملة الرهيبة والأخيرة التى ينطق بها جوزيف ك المحتضر: "كالكلب!" أما بطل رواية "القصر" ، الأرفى ك. L'arpenteur K.، فهو مختصر، فى وحدته القاتلة، إلى حرف واحد من اسمه العائلى. إذن سيكون باستطاعة مضيفة النزل أن تقول له: "لست من القصر، ولست من القرية، أنت لاشئ" (٧٢). عدم بين نومين، نوم يفتتح القص وآخر يقفله. ويبقى هذا الأخير غير تام، ولكنه يؤدى إلى موت البطل فى سابع أيام سير الأحداث.

إذن لن نكون مندهشين إن وجدنا "موريس بلانشو" Maurice Blanchot لا يعطى فى روايته "الحكم بالموت" (١٩٤٨) اسمًا عائليًا لروايته ولا لشخصيته الرئيسية، وإن وجدنا أن الشخصيات النسائية فى روايته يشار إليها بحرف من اسمها. ففى رواية "خطوة فى الما ـ وراء" (١٩٧٣)، ليست الشخصيات التى تتكلم (بمقاطع مكتوبة بأحرف مائلة)، هذه الشخصيات ليست هى أيضًا مسماة.

أما "توماس" فإنه الغامض (توماس الغامض ١٩٤١، ١٩٥٠)، وسواء أكانت الرواية رواية عبثية أم رواية وعى أم موت، أم لغة: فإن كل ما فيها يدور حول تجربة العدم، أو بالأحرى تجربة تلك اللحظة، "التى هى عدم وجود فى مرة واحدة". "هى واقعية وموت فى مرة واحدة" إن تجربة العدم هى التى توجد كوجيتو Gogito جديد: "أفكر، إذن أنا لست موجودًا". إن عمل جورج باتاى" الروائى (الميت) كعمل" م. بلانشو" مغرى بالموت وشخصياتهما هى أموات أحياء. /٦٥/ ويبدو أن "صموئيل بيكيت"، انطلاقًا من رواية "اللامسمى"، عزف عن فكرة إطلاق أسماء على أبطاله. أو أنه على الأقل عزف عن تسمية الصوت الذى يتكلم: كيف ذلك، وهو يشير إلى بيم Pim ("قبل بيم ومع بيم، وبعد بيم")، رفيق المتكلم، وهو من جهة أخرى اسم مخفض إلى أدنى حد، اسم ذو مقطع واحد، كما فى المسرحيات، مثل "كلام" KLammفى رواية "القصر" لـ"كافكا". جسد فى الوحل، وبعض الصور، وصوت فى الظلام، هذا ما يدفع إليه بطل الرواية. فى النصوص القصيرة، كل القصر، فى القصة المتخيلة، هناك مخلوقات تكاد تكون بشرية، موصوفة من الخارج، فى أصغر حركاتها، كما لو أنها محصورة فى محيا Vivatium: "لابدينًا ولا رقيقًا، لا طويلاً، ولا قصيرًا، تبدو الأجساد تامة وفى حالة جيدة، كما يتاح الحكم عليها حسب ما تراه العين من أجزائها" (تخيلوا

أنها تخيلات ميتة). ففى رواية "الجمعية" (١٩٨٠) الصوت الذى يخاطب البطل رافعًا الكلفة بينهما [أى بضمير الفرد المخاطب "أنت"]، (البطل الذى يشار إليه بضمير الغائب)، ذلك الصوت يحول البطل أيضًا إلى لاشخص، وإلى هدف: "إن استخدام ضمير المخاطب هو فعل الصوت، واستخدام ضمير الغائب هو فعل الآخر" . ويدله الصوت على ذلك: "إن نفسك الفعلية الإيجابية منذ زمن سحيق هى الآن أقل إيجابية من أى زمن آخر".

إن الوجود الأدنى للعجوز، وهى على حافة الموت، (أهو صورة أمومية؟ أم أنه صورة الموت؟ إنها العجوز التى نراها فى رواية "الجمعية" تأخذ يد الطفل الصغير عند مخرج كونوللى Conolly، والتى أجابت عندما سألها عن بُعد السماء، "إجابة جارحة ولاتنسى" : "فى المقابل هناك الجفون المغلقة بإصرار. وإن ذلك دون شك رقم قياسى فى هذا الوضع. وعلى الأقل إن ذلك مما لم يُرَ من قبل. ذلك الموتيف هو النظر المفاجئ. لم يعد البطل، وقد مات أبواه إلا "جنينًا عجوزًا". "نعم، هو كذلك، أنا فى الوقت الحاضر جنين عجوز، وأشيب وعاجز، وأمى لم تعد تستطيع شيئًا، لقد أفسدتها، إنها ماتت، وستلد بطريقة الغنغرينا، وربما كان أبى أيضًا فى مثل ذلك، سأنبثق مستهلاً* Vagissant فى وسط المعظمة*". (مالون الميت Malone meurt).

لاتسمى "ناتالى ساروت" شخصياتها منذ روايتها "انتحاءات" Tropisme وينبغى انتظار صدور روايتها "الثمار الذهبية" (١٩٦٣) التى لم يكن بطلها شخصًا وإنما كتابًا لكى نرى اختفاء أسماء العلم.

إن رواية "بين الحياة والموت" (١٩٦٨) التى /٦٦/ تحدد وجهة وعى كاتب مجهول، يشار إليه بـ (هو)، هذه الرواية، تتهكم (كرواية ملامح الشك) من مفهوم الشخصية:"herault, aire - haut heros herault, erre, R.O« .ونحن بذلك لا نعرف أسماء الأغنياء فى رواية (يقول الأغنياء، ١٩٧٦)، ولا أسماء الأطفال والوالدين فى بيت ريفى فى رواية (هل تسمعونهم؟ ١٩٧٢). إن ما يحسب حسابه فى الحقيقة هو ما يقال وليس من يقوله: وهو أيضًا علاقات اللغة وما تريد أن تشير إليه وليس الفاعل المناسباتى الذى ينطقها. حتى لو أن "انطون تشيخوف" هو الذى يقول: "أموت" فى قصة قصيرة رائعة (استخدام الكلام، ١٩٨٠)، المهم هو الفعل "مات" أكثر من مؤلف "بستان الكرز" : الكلمات ليست لنا، إنها للكاتب.

"لهذا السبب لم تعد الشخصية اليوم إلا ظلاً لنفسها [...] حتى لو أن الاسم الذى ينبغى عليه بالضرورة أن ينتحله، يشكل للروائى شيئًا من الإحراج" [٧٣]. ويشير "جويس" إلى البطل المتحول الشكل فى رواية "انبعاث فينيغن"، كما تلاحظ ذلك "تانالى ساروت"، بـ "E.C.H"، [٧٤] وهو مختصر قابل لتأويلات متعددة.

---

* Vagissant = الاستهلال (صوت الوليد عندما يولد). عن المنهل.

* Ossuaire = المعظمة، الذي تجمع فيه عظام الموتي في المنهل.

إذا كان "فوكنر" فى رواية "الصخب والعنف"، يعطى الاسم الشخصى نفسه لشخصيتين مختلفتين، ويفعل ذلك مرتين: هنا "كانتانان" و "كاديانان" deux Quentin, et deux Caddy فإنه يفعل ذلك ليجبر القارئ على تعرف الشخصيات "من الداخل". بعد ذلك، يعطى "يونيسكو" Ionesco لكل شخصيات المسرحية نفسها الاسم الشخصى نفسه (جاك أو الخضوع). ونجد المختصر الذى يحبه "كافكا" بشكل متقطع، فأشهر روايات الإثارة الفرنسية فى القرن "قصة O" Histoira d'O لاتعطى لبطلتها إلا مختصرًا. ويحيلنا هذا المختصر إلى دلالة جنسية بديهية. تحول السادو-مازوشية فى الكتاب الشخصية إلى وسيلة، إلى آلة للذة وإلى سلعة تتناقلها الأيدى. ويستخدم "كلود سيمون" الحرف نفسه ليشير إلى كاتب فى زراعياته Ses Georgiques حيث نجد الشخصين الآخرين يحدّدان بالحروف L.S.M و S. هؤلاء الأبطال الثلاثة عاشوا المغامرات نفسها والانفعال نفسه (٧٥). إن البحث عن المماثلة هنا يجعل النص لايحيل إلا على نفسه، وليس على العالم الواقعى. إن المختصر عامل قوى فى اللاشخصانية، وفى اللافردية، وفى اللاتحقيقية. مع احتمال أن يتطابق مع الاستيهامات (بولين رياج Pauline réage فى الخورى C لجورج /٦٧/ باتاى).

وإن كان القص الإثارى يستخدم المختصر، فذلك بدافع الحذر أو الخجل، وبدافع الإثارة كإنسان عار مقنع عند "كلوسوفسكى"، لأن مبدع اللذة متعاوض Interchangeable باعتبار أن الإثارة تكرار. يتصل القص المثير بالرواية الجديدة (التى تستخدمه غالبًا: "روب غرييه"، و "كلود سيمون")، لأن الحرف ظاهرة من النص. كما لو أن "شخصيات. "روب غرييه". " لم تعش قبل السطر الأول من النص" و "ينتهى وجودها مع كلمة" النهاية" (٧٦).

ويبقى أنه لو أراد مؤلف رواية "بيت الموعد" أن يكتب آخر رواية مغامرات عن هونغ كونغ، لكان لهذه الرواية، المحصورة فى متاهتها على الورق وفى دماها الكروتينية، مكانة بسيطة إلى جانب رواية (مثل طالب مدرسى) لجون لوكارى John le Carre'. يمكن أن يكون من الخطر الاهتمام بالمحتويات فى تاريخ للأشكال الأدبية أو فى جمالية Esthétique لها (وإن كنا نجد أن كلمة جمالية قد هرمت، فإنه يمكن الحديث عن الشعرية Poétique).

لقد تجنبنا حتى الآن الحديث عن طبع الشخصيات وعن مهنهم وعن وظائفهم الاجتماعية: ونتحقق بغرابة كبيرة أن الأبطال الرئيسيين فى أكبر روايات القرن ليس لهم مهنة، وإن كان لهم مهنة (وغالبًا، هم فنانون) فإنهم لا يمارسونها أمامنا، لقد منحوا أنفسهم عطلاً، من "جيمس" إلى "بروست" ومن "فيرجينيا وولف" إلى "ناتالى ساروت" (الكاتب وضع على حدة) أو إلى موزيل. مع ذلك، إن دلالة كلمة "بطل" قد تغيرت خلال القرن كما تغيرت فى الوقت نفسه تقنية التقدم. إن البطل البطولى، ذلك الذى ينحدر من "هوميروس" و "فيرجيل"، والذى يعبر روايات الطاولة المستديرة والذى يزين بمجده حسب السيدة "كليفيس" Cléves البطل الذى يغير باريس وفرنسا، مثل "راستينياك" أو "دومارسى" ومثل :فخامة أوجين روغون" Eugéne Rougeon، ومثل بعث أسطورة نابليون فى روايات "هوغو" و "ستاندال" و "تولستوى"، فى روسيا.

هذا البطل، مات فى القرن العشرين، ولكن لم يمت مباشرة: إن البطل الذى أشار إليه "نيتشه"، والذى دعاه "بارس" Barrés ولكنه كان عاجزًا عن إبداعه (وعندما يكتب روايته "سجناتهم"، فإن الكلمة تأخذ معنى ساخرًا) يتجسد بعض الوقت عند قرائهم - "مونترلان"، "مالرو" بالتأكيد، وربما "دريو لاروشيل" Drieu la Rochelle و /٦٨/ عند صانعى التحقيقات المصورة عن المغامرات الخالدة - "هيمنغواى"و "كيسيل" Kesselو "سانت إكزوبيرى" Saint - Exupéry إن روايات "الحلم"، "الشرط البشرى"، "جيل"، "لمن تقرع الأجراس". "بريد الجنوب"، "الطاقم"، "الفرسان"، تحدد وجهة "هكتور"، ذلك البطل الخالد فى الظاهر، والذى سيُعفّر وجهه بالتراب، أو وجهة "أخيل" فى العالم الذى لا يبقى فيه على قيد الحياة إلا شخصيات كأوليس". إن رواية البطولة هى أولاً رواية عسكرية، ولهذا كانت قد توارت فى فرنسا منذ عهد لويس فيليب * إن رصيد "نابليون" الذى متحنا منه كثيرًا قد نفد فلم يوح "نابليون الثالث" رواية كرواية "ديربارم"، ولكنه أوحى برواية "الاندحار". لقد بعثت الحرب العالمية الأولى وما رافقها من ثورات أو تلاها الشخصية البطولية[٧٧].

ويتم كل شئ كما لو أن هذا النوع من الشخصيات بحاجة إلى التاريخ المعاصر، وكما لو أن مبدعها يشارك فى هذا التاريخ. كل أولئك الذين ذكرناهم وجنجر Junger مؤلف رواية "عواصف من الفولاذ" كانوا مقاتلين. إنهم عبروا الحدود التى تفصل الحياة عن الخطر المميت، وانكروا أن يكون فيهم يومًا جسد مذعور: "حينئذ، حدث فجأة أمر خارق للعادة. وقفت، وقفت بين الأموات، وبين الأشباح: وعرفت ماذا تعنى النعمة والمعجزة [...] فجأة، عرفت نفسى، عرفت حياتى. إذن، لقد كنت أنا، ذلك القوى، ذلك الحر، ذلك البطل»[٧٨]. ولن يعرف بعض الروائيين كيفية تجاوز الفرد (مونترلان، دريو)، وبعضهم الآخر، مثل «مالرو» سيضعون البطولة فى خدمة التضامن والعدالة: إن مانويل manuel فى رواية «الأمل» يناضل من أجل إسبانيا الجمهورية. وجيل Gilles من أجل الفاشية. وما يهمنا هنا ليس أن نحاول، بعد آخرين كثيرين، صنع رسم للبطل، ولكن أن نسجل أنه، لوعادت حرب عام ١٩١٤ للتأجج، لما كان لهذا البطل أن يفلت من المذابح الأكثر فظاعة أيضا لحرب ١٩٣٩ - ١٩٤٥، ومن المعسكرات الهتلرية، والبطل الثورى - مع أن «مالرو» الذى لم يفضح محاكمات موسكو، كان قد اصبح ديغوليًا و كان قد عزف عن كتابة الرواية - لن ينجو بعد من ظهور المعسكرات الستالينية: حينئذ، كان الأبطال الضحايا المترنحة والخالدة التى تنتصب فى رواية «الدائرة الأولى»، ورواية «مقصورة المسرطنين»، ولانجد فيها جلاديهم. تسجل أعمال «مونترلان»، بطريقة غريبة، /٦٩/ وعلى مر الزمن، الانتقال من البطل إلى البطل المضاد، من رواية «الضوارى» (١٩٢٦) إلى رواية «الفوضى والليل» (١٩٦٣)، من «ألبان دوبريكول» Alban de Bricule إلى المناضل القديم للحرب الأهلية الإسبانية، «سيليستينو» ce-lestino فى أولى هاتين الروايتين، الشخصيةالرئيسية، التى هى أيضا الشخصية الرئيسية فى رواية «حلم»، يتصدى «ألبان دوبريكول»Alban de bricol للحياة والموت اللتين يسببهما الثور

(ولكن تسلسل أحداث القصة المتخيلة يعكس تسلسل أحداث الطباعة : فالبطل عمره هنا ١٧ عاما)، يقول «البان دوبريكول»: «لايهمنى أن اقتل، إن كنت فعلت قبل ذلك أمرا يليق بمثلى» [٧٩] إن الثور هو كـ «الحياة التى تأكل نفسها بمقدار، فى حالة نشوة الإبداع وألمه» [٨٠]، وتظهر للجميع أمامه «سيادة الإنسان» ويحصل بعد حوالى أربعين عاما انقلاب خارق: فالإنسان، بعيدا عن كونه منتصرا على الثور، هو كالثور: «عندما كان شابا، كان يقول لنفسه: إن الحياة ثور قتال. أما اليوم فإنه يعتقد أن الإنسان هو الذى كان ثور قتال. إن الثيران التى نصارعها فى تلك الحلبة، وفى مئة من الحلبات كل يوم أحد، هى الإنسان» [٨١]. وكما لاحظ ذلك ميشيل ريمون [٨٢] michel raimond أن الإنسان قد أصبح ضحية، كالحيوان. وعندما يموت الثور يقتل «سيليستينو» مثله بأربع طعنات رمزية من سيف. لقد اتصل روائى البطل المنتصر فى نهاية حياته بالشعب المهزوم الذى جسده فى رواية «العازبون» (١٩٣٤) وفى المريض العقلى Exupere فى رواية (سيدى قاتل، ١٩٧١): «إن كنت أرسم شخصيات بطولية، فإننى رجل يرسم ما يود أن يكون، أو مايريد أن يجعلنا نظن أنه كائن. وإن كنت أرسم شخصيات تافهة، فإن ذلك لكى أطرد التفاهة التى اجدها فى نفسى. باختصار، إننى اوضح دائما ورغماًعنى فى بعض الشخصيات التى أرسمها، أننى شخص مسكين» [٨٣]. إن «المساكين» الأبطال المضادين، المسحوقين، والذين هم من سقط المتاع فى التاريخ كثيرون فى رواية القرن العشرين.إنها ورثتهم من «بلزاك» ومن «ديكنز» ومن «فلوبير» ومن «دستويفسكى» ومن «زولا»: الفلاحون العنيفون عند «جيل رونارد» Juls Renard، البؤساء عن «شارل ـ لويس فيليب»Charles - louis phippe، مستأجرو فندق الشمال عند «أوجين دابيت» Eugène Dabitصبى الفندق عند «ريمون غيران» raymond Guerin والمجرمون الأغبياء عند «سيمنون» simenon (فى الرواية الملغزة، يكون الجرم مجهزا بقوة ومجد شيطانيين، ويظهر المفتش الخاص المنتقم (١٠) عظمته /٧٠/ فى النهاية) أمام مفتش هو برجوازى صغير، وتتنزه زوجته بالمجعدات bigoudis، وفاقدو الإرادة عند «عمانويل بوف» Emmanuel bove والسجناء عند «جينيه» Genet، المستخدمون الصغار عند «مارسيل إيمى» Marcel aymé و «ويمون كنو» شخصيتان تسيطران على هذا الشعب من الأغبياء: «كريبور» cripure و «باردامو» Bardamu. يصف «لويس غييو» فى رواية «الدم الأسود» (١٩٣٥)، التى قدم لها عندما أعيد طبعها «مالرو»، يصف، أربعا وعشرين ساعة من حياة مدينة من مدن الإقليم.

«كريبور» cripure (أستاذ فلسفة أطلق عليه طلابه هذا اللقب المكون من المقطع الأول والأخير من كتاب كانط)، وهو رجل ينوء بالإخفاق (رحيل الزوجة سيوجد مرة أخرى فى آخر حياة «غييو» فى ورايته «كوكو ضائعة»، ١٩٧٨)، وهو متمرد عاجز عن التصرف، مخفق، لا أمل له، وينتهى به الأمر إلى الانتحار، وهو يرى نفسه عاجزا عن تجاوز تناقضاته.

والكتاب الذى يكتبه يسمى مختارات قديمة من اليأس. سيكون له أبناء ينتسبون إلى «سارتر» و «كامو»، أكثر مما ينتسبون إليه. يصبح موضوع اليأس بعد الحرب موضوعا على «الموضة» : نعيد اكتشاف كتاب «دراسة فى اليأس» le traité du désespoire «كير كيغارد»

kirkegaard (المترجم عام ١٩٣٢)، وجمعت دراسات النقد الأدبى لمؤسس مجلة esprit، عمانويل مـونى emmanuel mounier تحـت عنوان «أمل اليائسين». وتشهد دراستان لـ «بييرهنرى سيمون» pierre-Henri simon أن البطل لم يعد ذا فائدة :محاكمة الإنسان فى محاكمة البطل.

إما باردامو فهو، أمام الحرب التى تُظهر الأبطال، النموذج المثالى للبطل المضاد: لقد اصبحت أمام أى بطولة كلامية او حقيقية نافرًا بهلع شديد»، ومن هنا تأتى الميزة الهزئية لخطاب البرفسور ديستومب Destombes: «نطالب بالنفس العظيم للقصيدة الملحمية [٨٤]...! «ومن هنا تأتى صرخة «فيرديناند» ferdinand: «يعيش المجانين والجبناء [٨٥] «ذلك لأنه يرفض الموت الذى يقبله القانون الذى كرسته شخصيات «كيلينغ» kipling، «ويريد إنقاذ نفسه» [٨٦]. تنقصه «فكرة واحدة، ولكنه حينئذ فكر رائع ، أقوى من الموت ولايحدث فيه شىء إلا بفكرتى الساعية إلى نشر اللذة واللامبالاة والشجاعة فى جوانب تلك الفكرة كلها. بطل كثير الحيوية [٨٧]. لـن يـكـون «باردامو» أبدا أكثر قوة من الموت، وهو بهذا الثمن لن يموت. ويولد من بذاره آخرون مثله: /٧١/ فـ «روكانتان» Ropuentin هو «باردامو» بقى مدنيا، وإن الطبيب فى رواية «الطاعون» ليس بعيدا عن طبيب رواية «رحلة فى عمق الليل». لنتخيل رواية «فى البحث عن الزمن المفقود» متروكة لـ «كوتار» cottard أولـ «دوبولبون» Du Boulbon.

الشعور بالذنب Le sentiment de culpabilité

إن الشخصية التى أظهرنا أن التحليل الباطنى والمونولوج اللانهائى يبتلعانها بالتدريج، وباعتبار أنها تعارض بطولية الفعل (وتعارض عكسها، الجبن أو سلبية البطل المضاد، الغريب عن القصة)، تصادف، باعتبارها محتوى، وباعتبار أنها مسكونة شعورا غريبا يساهم فى تهديمها: الشعور بالذنب. إنها سيطرة «فرويد»، ولكن بعض الكتاب لم يكونوا قد قرؤوا «فرويد»، إنهم أبناء «دوستويفسكى»، ومنهم «بروست» هو نفسه.....

يمكن «للمصطلح أن يشير إلى شعورية تنتج عن فعل يعتبره الفاعل جديرا بالعقاب، فضلا عن أن السبب المتذرع نه يمكن أن يكون بقليل أو كثير مناسبا (ندم مجرم أو لوم ذاتى لمظهر عبثى)، أو أيضاالشعور الزائد بالسخط الشخصى بلا علاقة مع فعل محدد يهتم الفاعل به نفسه».

عندما تسأل «البرتين» albertine فى رواية «السجينة» الراوى عن «دوستويفسكى»، تصل المحادثة بينهما إلى حد الشعور بالذنب: «ولكن، هل قتل «دوستويفسكى» احدًا أبدًا؟، يمكن لكل الروايات التى أعرفها له أن تسمى قصة جريمة. إنه استحواذ عنده، وليس من الطبيعى أن يتحدث دائما عن هذا.

لاأظن ذلك، ياصغيرتى ألبيرتين، لأننى لا أكاد أعرف شيئا عن حياته. إنه لمن المؤكد أنه ككل الناس قد عرف الخطيئة، بشكل أو بآخر، وبالترجيح بشكل تحظره القوانين. يمكن بهذا المعنى أن

يكون مجرما بعض الشيء مثل أبطاله، الذين ليسوا مجرمين تماما، والذين نتهمهم معترفين بالظروف المخففة. وربما لم يكن بحاجة إلى ان يكون مجوماً. لست روائيا، ومن الممكن /٧٢/ أن يستهوى المبدعين ضرب من الحياة لم يعانوه شخصيا [....] أقر مع ذلك أن هذا الاهتمام بالقتل عند «دوستويفسكى» أمر غير طبيعى»[٨٩] ينبغى أن يقرب المونولوج المتعرج، والحائر والمغرى عند الراوى (على الرغم من الإنكار: «كل ذلك يبدولى بعيدا عنى كل البعد الممكن) من ملاحظة متأخرة فى دفتر الإضافات رقم ٥٩ (حيث نرى أن «بروست» يعرف محاضرات «جيد» عن الكاتب الروسى): «يمكن لكل روايات «دوستويفسكى» أن تحمل اسم «الجريمة والعقاب» [...] ولكنه من المرجح أن «دوستويفسكى» يقسم إلى شخصين ماهو فى الحقيقة شخص واحد. هناك فى حياته بلاشك جريمة وعقاب (ليس له علاقة، ربما، مع الجريمة)، ولكنه فضل أن يوزع على اثنين، وأن يضع آثارالعقاب على نفسه عند الحاجة (بيت الموتى) والجريمة على آخرين»[٩٠]. لم يكن «بروست» فى الحقيقة معجبا كل الإعجاب بمثال «دوستويفسكى» لو لم يكن فى الملذات والأيام «قد ابدع شخصيات (نسائية على العموم) يلتهمها الشعوربالذنب، والتى تسبب أفعالها المثيرة موت أم أو انتحارها. إن مازوشية «شارلوس» charlus يمكن أن تكون تعبيرا عن الغريزة الجنسية نفسها. ولكن الراوى فى رواية «الزمن المستعاد» هو الذى يشعر أنه متهم بموت جدته لأمه وبموت «ألبيرتين»، ويتمنى بكلمات يعتصرها الألم أن يكفر عن ذلك: «أين أجد التكفير، عندما سينتهى عملى، مجروح بلادواء، أتألم ساعات طويلة، فارقنى الجميع، قبل الموت !» [٩١] والمعنى هنا العلاقة بين الأنا والأنا المثالى، بقية من عقدة أوديب، ويمكن أن نفكر أيضا بملاحظة «فرويد»: أن التأنيبات الذاتية هى تأنيبات ضد موضوع الحب، يسقطها هذا الأخير على الأنا الخاص»[٩٢].

إذن، يقدم الراوى نفسه (فى رواية «فى البحث عن الزمن المفقود» بصفته واحداً من أكبر المذنبين فى القرن العشرين، مذنب بهذ الذنب الذى ليس له سبب واضح، وبهذا الشعور الذى هو نصف لاواع، والذى يهمنا هو وحده هنا، لأنه، إن كان المجرم الحقيقى يقتل، فإن الشخصية التى تشعر أنها مذنبة) تتابع، هى، العيش، ولكنها معذبة من الداخل، بائسة بؤس برميثيوس. /٧٣/ إن فى قلب واحدة من أكبر روايات «جوزيف كونراد» Joseph conrad، شعورا عميقا بالذنب. لقد ارتكب بعض أهم أبطاله مثل «لوردجيم» Lord Jim، و «أسود النرجس» Le Nègre du narcisse، و «رازوموف» Razumov فى رواية «تحت أنظار الغرب» (end western eyes)، و «نوسترومو» Nostromo، والكابتن «فاللى» whally فى رواية «نهاية المجال» (the end of the tether) خطأ جسيما، يغيرهم، ويأكلهم الندم، حتى يقتلهم.

ليس كونراد مؤلف رواية مغامرات كلاكسيكية، ولامؤلف رواية بحرية [٩٣]. كان اللورد «جيم» يحلم أنه بطل يستطيع وحده السيطرة على العاصفة وعندماتحل العاصفة يترك السفينة والمسافرين، ويستطيع أن يصنع حياته من جديد، وأن يسيطر على جزيرة ولكنه، وقد عفا عن

مجرم، لم يحاول أن يسوغ مسلكه وسيقتل فى ضرب من الدوار الناشئ عن العقاب الذاتى. أما «نوسترومو»، فإنه، بعد أن كان بطلا، اختلس مال المنجم الذى كان مسؤولا عنه، غير اسمه (كاللورد جيم)، وباعتبار أنه خسر شرفه، فإنه سيقتل ليلا بالخطأ: لا لقد انتهت حيوية الرحلة المغامراتية، والعودة المظفرة، والنجاح الذى يكلل المشروع [....]. لقد خفت رغبته، كما لو أن الروح هربت تاركة الجسد خاملا فى أرض لم تعد تسكنها» [٩٤].وإن السبب الحقيقى لذلك واضح، وهذا يصح على شخصيات أخرى ويشرح سبب تهدمها: «إن خطأ فادحا أو جريمة، تحدث فى حياة الانسان، فتعذبه كورم خبيث» [٩٥]. هذا «الشعور الحاد بالشرف المفقود» (مقدمة اللوردجيم) لايكشف عنه شيء مثلما يكشف عنه «رازوموف» razumov، بطل رواية «تحت عيون الغرب» (Un-der western eyes). وهو يدرس، يلجأ إلى بيته إرهابى، يسلمه للشرطة، لضعفه. ويصبح بين يدى الشرطة مكلفا باختراق أسرار اللاجئين الذين ضد القيصرية فى جنيف. وعندما أصبح عاشقا أخت الرجل الذى أسلمه للشرطة لم يعد يحتمل ثقل خياناته، فباح للثوار المرهقين بحقيقة أمره ولم يدافع عن نفسه عندما كان يضرب ضربا مبرحا، فهو عاجز عن المقاومة، مهيض الجناح، أصم، ويصرخ جلاده : «رازوموف الرائع! لن يكون بعد اليوم صالحا للتجسس على أحد. لن يتكلم بعد اليوم، لأنه لن يسمع شيئا قط فى حياته. ولكن جلاده نفسه هو جاسوس. وبذلك فإنه فى اللحظة التى أعاد فيها البطل /٧٤/ بناء حياته، وفى اللحظة التى يكاد فيها يتزوج من يحبها، فى هذه اللحظة، يحطم البطل كل مابناه، لأنه لم يعد يستطيع احتمال عاره المخفى. لن يخرج أحد من هذه الرواية سالما، لاالقيصريون الذين حكم عليهم النظام الديكتاتورى، ولا الإرهابيون، الذين تستنكر أساليبهم. يكتب المؤلف فى مقدمة طبعة عام ١٩٢٠ «إن أكثر الأفكار رعبا هى أن كل هؤلاء الناس هم نتاج العموم وليس الاستثناء ـ نتاج لطبيعية مكانهم، وزمانهم وعرقهم». إن «رازوموف»، المقسم بين المعسكرين يشارك فى الوقت نفسه «فى شراسة ديكتاتورية مطلقة وحماقتها، ديكتاتورية تلقى وراء ظهرها كل ما هو شرعى»، وفى «الرد الذى لايقل حماقة وقبحا نجد روحا ثورية هى طوباوية خالصة [...] هؤلاء الناس هم عاجزون عن رؤية أن كل مايستطيعون إنتاجه يؤول إلى تغيير الأسماء».

لقد كان «كونراد» قد كتب قبل أربع سنوات من رواية «تحت عيون الغرب» التى كتبت عام ١٩١١، رواية «العميل السرى» the secret agent (١٩٠٧)، واحدة من أول روايات التجسس إن لم تكن أولها، مدخلة بذلك فى الأدب العالمى واحدة من أعظم أساطيره المستقبلية. ويتصل الشعور بالذنب هنا بموضوع الخيانة، والإرهاب. حتى إن كان «كونراد» استوحى الأحداث التاريخية التى جرت من قبل (اعتداء فاشل على مرصد كرنويش Greenwich) و استشف أى نزع من الشخصيات سيسيطر على العالم، إبان قرننا كله، إنه الإرهابى الذى يبتعد فى نهاية القص: «لقد كان قوة تداعب أفكاره صور الخراب والتهديم. كان يمشى، رقيقا لاقيمة له، كريها، بائسا ـ وفظيعا فى بساطة فكره، الذى يريد أن يبعث العالم من جديد بالجنون وباليأس»، فى هذه الرواية الرائعة

والمخيفة، كل المنفذين، متهمين كانوا أم أبرياء، يموتون. ويتابع الزعماء حياتهم فى الظل، متهمون بلاشعور، هادمون ساخرون لعالم آخر، إنهّ عالم القارئ. لقد رسم «مالرو» [٩٦] بدوره فى رواية «الشرط البشرى «إرهابيا» اسمه «تشان» Tchen، وهو معذب بالكوابيس، تلك الأخطبوطات التى سنجدها فى أحلام الشخصيات السارترية: إنه لايكاد يتحدث عنها، ولكن «مالرو» قرا«كونراد» و «سارتر» قرأ مالرو (مع احتمال أن يجعل «سيمون دوبوفوار» تنجزه فى مجلة «الأزمنة الحديثة» : فى مقالة عنوانها «فكر /٧٥/ اليمين اليوم»). فى هذا العالم يتصل الأبطال المهدمون بسخرية بالأبطال المهدمين : لم يعد هناك بطل. لم يستطع أحد أن يشعر ويوضح فى رواياته الرابط بين خيانة القيم وخيانة الآخرين، خيانة النفس وخيانة البلد، مثلما فعل ذلك «غراهام غرين» Graham Greene. فقد وصل به الأمر إلى أن يكتب بخصوص جاسوس واقعى سيلهم «جون لو كارى» john le carré رواية جيدة، إنها رواية (الخلد= la taupe) «لقد خان بلده، نعم ربما قد فعل ذلك، ولكن من بيننا لم يخن أحدا أوشيئا أكثر أهمية من بلد؟» [٩٧] إن «غرين» يكتب تارة فى التجسس (العميل السرى، ١٩٣٩، قطار استنابول، ١٩٣٢، وزارة الحديد، ١٩٤٣رجلنا فى هافانا our man in havana ١٩٥٨) وتارة يصف شخصيات ممزقة، ثم مهدمة بالشهوة والندم كما فى روايتىْ (نهاية القضية، ١٩٥١، The end of the affair,وجوهر المسألة the heart of the matter ١٩٤٨).

إن السياسة والثورة والمخابرات والشر والخطيئة والإرث المسيحى، كل ذلك يقدم بموهبة رائعة فى السرد، ولايكفى ليجعل من «غرين» واحدا من أول مبدعى عصرنا، لقد جاب العالم دون أن يساوى مريوءا asthmatique محبوسًا فى غرفته. إن ذلك الشعور بالذنب الذى ينتشر فى عمله، كبقع الدم التى لن تستطيع كل ويسكى اسكوتلانده أن تغسلها، هو الأمر عند «برنانوس» وعند «مورياك» ـ مشاركة مهمة فى التاريخ، العظيم والمنحط لشخصية الرواية. قبل ذلك، كان هناك «كافكا»، الذى قدم هو أيضا قراءة سياسة لعصرنا، ولكنها إرهاصية وغير مقصودة. إن البيروقراطية النمساوية ـ الهنغارية للهابسبورجيينHabsborg، التى نقضها «موزيل» ليست هى الديكتاتورية الهتلرية. وتثير رواية «المحاكمة» تأويلات أخرى: ككل الأعمال العظيمة، تثير غير ما تأويل(٩٨). لايدرى «جوزيف ك». لماذا نوقفه، ولماذا نحاكمه: بعضهم قد أوقف، ولكن ليس الجميع، إذن، لم تكن فى الحقيقة محاكمة لكل الناس. لم يدرك، وقد قبل وضعه كمتهم، مع ذلك، ماالخطأ الذى ارتكبه. وتظهر الكناية التى يستخدمها الحراس [٩٩] أن هناك قانونا، ولكنه من المستحيل أن يعرف، أن «ك». استثناء، ذلك لأنه يطرح أسئلة، ويرمى إلى كشف حقيقة يفضل الآخرون /٧٦/ أن يجهلوها: يقول الرجل «إن كان الناس يبحثون عن معرفة القانون فكيف حدث انه منذ كل هذا الوقت الطويل، لم يطلب منك أحد غيرى أن تدخل؟ «يرى الحارس أن الرجل يقارب على النهاية، ولكى يبلغ طبلة أذنه الميته، يزأر فى أذنه: «ليس لأحد غيرك الحق فى الدخول إلى هنا، لأن هذا المدخل لم يصنع إلا لك وحدك، الآن اذهب، وأغلق الباب»[١٠٠]. إن «ك» فى الحقيقة، وكما لاحظ

ذلك «كلود دافيد» Claud david. يواجه بقانون لا يستطيع بسبب موجباته أن يجيب: «إنه خارج عن القانون، مهما يصنع، فهو إذن متهم». والغريب أن المتهم يجيب عن دعوات المحكمة دون أن يكون مجبرا على ذلك. يشعر إذن أنه مذنب ذنبا ذا تأثير عظيم حتى ليبدو وجود. k أكثر سخفاء، وأكثر تفاهة، ولكنه لايعرف أكثر من أى شئ، فهو إذن محكوم، مادام لا أحد يفلت من المحكمة عندما يمثل أمامها.

ويكمن هنا الشعور الحقيقى بالذنب: أن تشعر أنك مذنب، دون أن تعرف بأى خطأ. يعيش البطل، أمام تفوق غير معروف وأمام إنية Immanence غير عادلة، وجودا معذبا. كما لو أنه مذنب سرمدى بالخطيئة الأصلية، التى يتحدث عنها عدد من فقرات «يوميات»: «هناك ثلاث وسائل ممكنة لمعاقبة الانسان على الخطيئة الأصلية: أكثرها لطفا كان العقاب الحقيقى :الطرد من الجنة، والثانية كانت تهديم الجنة، والثالثة وهى أكثرها فظاعة ـ كانت منع الإنسان من الوصول إلى الحياة الخالدة، وكل ما بقى ترك دون تغيير» (١٠١).

لم يبدع أحد شخصيات مسكونة، وفى بعض الأحيان محطمة بالخطيئة الأصلية، وباتهام لاهوتى، مثلما فعل "جورج برنانوس". لقد أدخل فى الرواية الفرنسية عنصرًا لم يكن أحد قبله قد أدخله إلا "دوستويفسكى" فى الرواية الروسية: حالة الإجرام، ليس الشعورية ولا الغرامية ـ إنه مجال الرواية التحليلية النفسية لـ "فرانسوا مورياك" على سبيل المثال ـ ولكنها الماورائية. ترتبط كل الأخطاء المرتكبة، وحسابات النفس والعلاقات بين الشخصيات والأزمات بالشيطان، وبالله. إن هذه التقنية تحيل أولا "برنانوس" إلى ماورائية الروائى التى هى دينية هنا. ولكن البطل الذى يتوصل بذلك إلى عظمة جديدة محطم فيما /٧٧/ تفعله من نفسها بلا الشيطان، وبلا الله، شخصية كلاسيكية. إنه مبتلع، وفى بعض الأحيان مقتول، تبتلعه وتقتله معركة تتجاوز قدراته. لايستوقف الروائى لا المجال التحليلى ولا المجال الأخلاقى. ولا يستعيد التحليل النفسى حياته إلا عندما يتموضع فى عالم روحى حيث توجد "جذور الشهوات أى الشيطان والله (١٠٢).

لهذا يسخر الكاتب من "المحتمل" ومن "القابل للتصديق"، أولئك الذين يذكرون ذلك لايستطيعون التعبير عن العبثى الذى تمثله عند "برنانوس" حرب ١٩١٤ـ١٩١٨ (١٠٣). إن الجرائم التى تقترفها الشخصيات لم تعد جرائم الرواية البوليسية ـ مع أن "برنانوس" كتب روايتين بوليسيتين "جريمة" و "حلم مزعج" فليست الجرائم البوليسية أقل خرقًا للقانون من قاتل إله. وإن الجمهور والحالة هذه يحترم بطل رواية "تحت شمس الشيطان" ويرضى الألم مجزءًا، ولا يرضى أن نعالج المشكلة "دفعة واحدة". إن فى الشر بالتأكيد لذة وإن "تلك الشكوى المرعبة من الخطيئة" (١٠٤)، هى التى تفضى إلى كره الذات فى تراجيديا يكون الشيطان مخرجها. فى رواية "تحت شمس الشيطان" تتوازن "صرخة اليأس المتوحش" "لموشيت" Mouchette بالخورى "دونيسان" Donissan، اليأس الذى يوزع الأمل بسخاء". إذن إن الجريمة والتكفير فى وحدة شعور القديسيين تتجاوز كل التجاوز العالم المرئى والأبطال الكلاسيكيين. وليس الموت نفسه نهاية

الحبكة، إنه يكشف :العالم اللامرئى" الذى كنا نعرف عنه والذى هو منذ زمن طويل فى أعماق نفسنا، فى تلك الأعماق "حيث ترتوى الشهوات العظيمة" (١٠٥). إن رؤية الروائى - باعتبار أن لفعل "رأى" أهمية رئيسية عند "برنانوس" - تتجاوز الفرد وتهدمه، الفرد الذى ليس إلا "طفلا كبيرًا مليئًا بالعيوب وبالملل" (١٠٦)، والذى يتجذر فى " االقطيع الإنسانى الذى يثير الشفقة" أو فى حشد التائبين الذين يأتون للاعتراف عند خورى "لومبريس" Lumbres. هذه الرؤية الكلية للشخصيات تبلغ الأوج فى أثناء الصلاة "انظر أولئك الأطفال، رباه، فى ضعفهم." (١٠٧) وهى فى الوقت نفسه عقوبة للروائى: "إن الرؤية هى فى بعض الساعات، وفى حد ذاتها، امتحان صعب إلى درجة أننا نود من الله أن يكسر المرآة . سنكسرها ياصديقى.... لأنه من الصعب أن يبقى المرء واقفًا تحت الصليب، ولكن ما هو أصعب أيضًا أن تنظر إليه بنظر ثابت" (١٠٨). إن علاقة الروائى/٧٨/ بشخصياته لاتشبه أى علاقة أخرى، لأنه ينظر إليها نظرة أتت من مكان آخر: "لقد انطلقت من هنا، وذهبت إلى مكان أبعد من الهند [...] وها هى إذًا تحت أنظارنا، تلك الروحانية البرنية..." (١٠٩) ويتراجع التحليل النفسى أمام "سر تسيطر فكرته على العقل": فتارة "يسر رجل آخر ويعجب بنفسه من خلالى" إنه الشيطان، وتارة يحمل وجود الله سلامًا وفرحًا. إن بطل القصة الحقيقى هو القديس (رجل غير عادى)" ويباهى "بمعرفة غير عادية"، بعيدًا عن الصراعات الداخلية وعن "إغراء اليأس" وعن "الجحود". ويعبر عن ذلك "برنانوس" فى رواية "الأطفال المهانون" (١١٠) يقول" "حلمت بالقديسيين والأبطال، مهملاً الأنواع الوسط فى نوعنا،وأرى أن هذه الأنواع الوسط لا تكاد تكون موجودة، وأن القديسين والأبطال هم وحدهم الذين يحسب لهم حساب. إن الأنواع الوسط هى عصيدة ورواسب - من يأخذ كمية منها كيفما شاء يعرف كل الباقى". إن هذه النظرة الآتية من مكان آخر هى بالتحديد ما يأخذه "جان بول سارتر" على "فرانسوا مورياك"، فى مقال كان اشتهر من مجلة NRF (شباط ١٩٣٩) (١١١): السيد فرانسوا مورياك والحرية".

فى الحقيقة، إن سارتر يتهم "مورياك" (بكلمات مفاجئة فى بعض الأحيان، عندما يتحدث عن "سوقيته المفاجئة") باسم جمالية الحرية: إن الشخصية الروائية ينبغى أن تكون مستقلة وحرة، ولاينبغى أن يحكم عليها المؤلف. وتنحدر هذه الجمالية نفسها من فلسفة هى، بالبداهة، تضع الحرية فى مركزها. ولم يكن "مورياك" مخطئًا لأنه استقر فى قلب الوعى فقط، ولكنه أكثر خطأ عندما لم يبق فيه: "عندما يرى أن فراق "تيريز" أفضل له، يتركها، ويذهب فجأة ليستقر تمامًا فى وسط وعى آخر [...] يقوم فيه بثلاث جولات ثم يمضى كأنه دمية".

إذن لن يكون للروائى الحق فى ترك منظور وحيد، ولا أن يكون له عدد من وجهات النظر فى الوقت نفسه، ولا أن يدلف إلى دوافع سرية، ولا أن يستخدم تلك التدخلات التى تستخدمها الرواية منذ القرن الثامن عشر، والتى أوجدت عند "ستيرن" Sterne و "ديدرو"و "ستاندال"و "ثاكرى" Thackeray آثارًا ساخرة. ولكن الأهم، أن "مورياك" يخضع شخصياته لقَدَرٍ يختلط بإرادة الروائى" "قرر م. مورياك" أن "جورج" كان ضائعًا /٧٩/ فى عرف "تيريز". لقد قضى بذلك كما قضت آلهة الماضى جريمة قتل الوالد وارتكاب المحرمات على أوديب".

إذن، إن تقنية "مورياك" "غريبة": "وتتضح غرابة تقنيته كلها عندما يسبغ وجهة نظر الله على شخصياته: الله يرى الداخل والخارج، دواخل النفوس والأجساد، كل العالم دفعة واحدة. وإن لـ "مورياك"، بالطريقة نفسها، المعرفة الكلية بكل ما يتعلق بعالمه الصغير، إن ما يقوله عن شخصياته هو كلام مقدس (انجيل)، يعرب عنهم، يرتبهم، ويحكم عليهم دون أن يكون لهم حق النقض".

أما بالنسبة إلى سارتر فإنه على العكس " لايحق له أن يصدر هذه الأحكام المطلقة". صيغة غريبة، تقتضى ملاحظة واحدة على الأقل: العزوف عن الحكم، هو حكم أيضًا، أن نخترع أحداثًا فذلك يعنى أننا نتهم، وأن نخفى صوت المؤلف (لأنه فى الحق هو القضية المطروحة هنا) فإن ذلك يعنى أن نمنحه شخصية أخرى ("فالرواية هى فعل مروى بوجهات نظر مختلفة" (١١٢)، طبعًا، ولكن من الذى يسندها؟)

ويحدث كل شئ كما لو أن "سارتر" كان يحلم أن يكون "جيد" كاتب رواية "مزيفو العملة" قد كتب روايات "مورياك" أو رواياته هو على الأقل، وحبذا لو قام بذلك "كونراد"، ويطلب أن نبقى فى مجال "الظنون".

ستكون القراءة عندنا مختلفة. إن ما يؤبه له، هو بالتحديد تهديم الشخصيات بامتحان الضمير تحت أنظار الله، حتى لو كان الله هو المؤلف. ربما اعتقد مورياك أنه يكتب روايات كلاسيكية، راسينية. ولكنه على العكس، ينضوى فى نهج يؤدى إلى اختفاء الأبطال. ليس لأسباب أخلاقية، ولكن لأسباب تقنية: وما دام الأمر كذلك، وعلى العكس مما يعتقد "سارتر" (ولو كان محقًا لكانت رواية "سبل الحرية" رائعة من الروائع)، ليس هناك تقنية جيدة وأخرى سيئة. ولا يستطيع الناقد أن يكون له طبع مصحح أوراق الامتحانات ("لقد لاحظ "كونراد" جيدًا أن كلمة روائى تأخذ معناها عندما تنقل جانبًا من الشخصية للآخر") (١١٣) كان يمكن لسارتر أن يكون مقدم عصره، ولكن الأحكام السيئة أو الجيدة ـ التى أصدرها، وهو الذى طالما ؟أخطأ، وفى كل المجالات، لم يعد لها اى تأثير.

ولو كان "مورياك" (او جوليان غرين) قد حول مخلوقاته إلى "أشياء" لكنا لانرى فيها إلا منهجًا، وليس خطأ. إن /٨٠/ اللحظة التى تختفى فيها الحرية، من تاريخ أبطال الرواية،هى لحظة تجاوز الحدود : نجد فى الجهة الأخرى مخلوقات "بيكيت" و "روب غرييه". أشباح ووسائل وأشياء ، لم يعد لها اى نوع من الحرية فى عالم بلا إله. ليس غياب الله ولا غياب العدم، مقياس الروائية. ولاتأتى أهمية هذه المجادلة، كغيرها، من أنها تدل على من هو محق، ولكنها تأتى من أنها سجلت تطورًا: بين "سارتر"، المأخوذ بنماذجه، الأميركية بخاصة، و"مورياك" الذى لم يكن أستاذًا والذى أهزل عفويًا شخصياته ليجعل منها صورًا مستلبة، تشبه تماثيل "جياكوميتى" Giacometti، وإن أكثر المجددين هو الاقل وعيًا، والأقل بحثًا، والأكثر عفوية، إنه ذلك الذى لم يصنع "رواية" ("نهاية الليل" ليست رواية: إن سارتر كثير السرور بعبارته حتى أنه يكررها بعد ستة عشر سطرًا). وكلما

اقترب القرن العشرون من نهايته كانت الروايات أكثر ندرة: أو بالأحرى، ينبغى أن نقبل إطلاق اسم "رواية" على مـجـمـوعـات من الأشكال التى لاتخضع لالمقـاييس الرواية، ولالنمـانجـهـا ولالفلسفتها (زد على أنه لمن السخرية الخالصة أن يعتمد "سارتر" على "برغسون" Bergson كـى يتهم "مورياك"). وسواء أكان المآل دينيًا أم عبثيًا فإن عودة المأساوى، البطل المأساوى ليست إلا مرحلة على طريق لاأنسنة الشـخصـية. يعلم "فيدر" Phedre كما تعلم "تيريز ديسكيرو" انهما مذنبان وهما عاجزان عن الإفلات من قدرهما. لقد اجتاز "كافكا" مرحلة إضافية: فالبطل لم يعد يدرى لماذا هو مذنب، ولهذا، عندما يقلده "كامو" فإنه يجعل "مورسول " Meursault يرتكب جريمة غير مقصودة تشبة التصرف اللامسوغ فى رواية "كهوف الفاتيكان". وأخيرًا عند "بيكيت" تعذبها عقوبة بلا سبب، وقصاص بلا ذنب. يفضى بنا الأمر مرة أخرى إلى الخواتيم نفسها التى قدمها لنا تاريخ الأشكال إن حللنا الضـمـير الأخـلاقى والشـعـور بالذنب (اللذين تعطى عنهـمـا رواية التجسس أو الرواية البوليسية اللتين هما أكثر شيوعًا فى عصرنًا من أى عصر آخر، صورة بسيطة ولكنها متمكنة حتى الهوس، حتى إنهما تستهلكان كالمخدرات)، : وإننا نجد فى الداخل والخارج، التهديم نفسه[١١٤].

الفصل الثالث

بنية الرواية

لقد شهد القرن العشرون، شأنه شأن القرن التاسع عشر، ولادة كتب أوابد. وإن لتلك الروايات الكاتدرائيات هندسة معمارية. وكما أنه من المستحيل أن نقيم بناءً إن وضعنا الحجارة واحدة فوق الأخرى، دون مخطط عام، أو إن رتبنا كتلاً من الإسمنت كما اتفق، فإننا كذلك لانكاد نعرف روايات تتتابع فيها الكلمات بطريقة عمياء، وإن كان هناك نصوص بكتابة آلية، أو حرفية (*) Lettristes فإنها تشكل استثناءات، يمكن أن تستحق بصعوبة اسم رواية. قلة هم الروائيون الذين لايضعون مخططًا، أو عدداً من المخططات، تعدل في أثناء الكتابة.

وإن كنا لانملك وثائق مكتوبة أو شفهية، مخطوطات أو مسودات أو رسائل تسمح بتأكيد ذلك، بشهادات داخلية (المسودات) أو خارجية (المسارات المكتوبة أو الشفهية)، فإن الكتاب المطبوع يسلم نفسه بنفسه لتأويل بنائي

فلو لم يكن لدينا من يُسرٍ لنا بشئ عن «جويس» أو عن أصدقائه لكان عنوان رواية «أوليس» كافياً لنقدم اقتراحاً بتقسيمها إلى أناشيد (١)، وإن القراءة المقترحة لهذا النص، لتعارض موضوعاته وتقنياته ومواده وأساليبه، هي أن نمر من أحدها إلى الآخر.

ويشير فهرس المحتويات في رواية «رجل بلا مزايا»، وترقيمها المرتفع وأقسامها، وبطريقة كلاسيكية، إلى أن الرواية مقسمة بإفراط، أو أن فيها محاولة للبناء على الرغم من عدم الانتهاء. وعندما يتعلق الأمر بالدورات الروائية الكبيرة، مثلما في «آل تيبوليت»، ورجال الإرادة الطيبة»، وفي «البحث عن الزمن المفقود» و «يوسف وإخوته»، فإن لكل مجلدٍ، فضلاً عن العنوان / ٨٢ / الرئيسي عنوانه الخاص والاستثنائي (إنها ستة وعشرون عند «جيل رومان»، وثمانية عند «مارتان دوغارد» الذي لاتغطي العناوين عنده المجلدات تماماً، عنوانان في بعض المجلدات وعنوان واحد

للثلاثة الأخيرة وأربعة لـ«يوسف وإخوته» لـ «توماس مان»). عندما لايحتوى مجلد وحيد على فهرس للمحتويات ولا على مقدمة، فإنه من النادر ألا يشير البياض فى الصفحات إلى الانتقال من قسم إلى آخر.

وإذا كانت الرواية تشكل قسماً من فقرة واحدة، فإن البنية فيها تتحلل أيضاً بوساطة دراسة الجمل المتواترة ونظام الترجيع والترديدات الأسلوبية، ولو كانت تلك التغييرات لا تكاد تكون مرئية: وهذه هى حال آخر قصة متخيلة لـ «بيكيت». وكما أن بعض الأعمال الموسيقية لاتتفكك إلى حركات (*) Mouvements، فإن بعض النصوص ليس له تقطيع ظاهر، وهى مع ذلك مبنية. وإن لم يكن المؤلف أرادها كما هى عليه، فإن القارئ، فيما يخصه، لا يستطيع إدراك الموضوع الأدبى دون أن يبنيه. أن نتحدث عن نص فهذا عنى ولازال يعنى أن نشير إلى بنيته أيضاً.

إن الثورات الأدبية فى القرن العشرين والحالة هذه، ضاعفت الدراسات البنائية بدل أن تخفف منها. وسيكون مانعرضه فى هذا الفصل قائماً على إظهار أن الرواية المعاصرة أرادت أن تسجل أصالتها فى نفسها وقبل كل شئ فى تركيبها.

وستكون معالجة الأمر سهلة لو أننا كنا نعرف القواعد البسيطة، كما هو الحال فى التراجيديا الشعرية ذات الخمسة فصول، أو فى الـ «سوناتا» تلك القواعد التى سيكفى احترامها أو انتهاكها.

أليس هناك بعض العبثية فى محاولة إقامة مثل هذا المشروع ونحن أمام مدونة ضخمة وأمام أكثر الأجناس انفلاتاً وفى لغات متعددة. ذلك أنه لو أقر لنا الناس أن بالمكانة التى تمنحها لصوت المؤلف، أو نزعه من البطل، لعرفنا بسهولة كيف لنا أن ندمج كل الروايات حسب النموذج نفسه، وإنه لمن حسن الطالع إن اتفق الناس أنها (الروايات) تشكل جنساً واحداً؟ إن المفهوم الضبابى للجنس الأدبى هو الذى يمكننا بالتأكيد من الحديث عن الرواية. يمكننا أن ننقد مفهوم الجنس، وندعى أنه توارى، ونذكر برونتيير Brunetiére لكى نسخر منه: إنها مشكلة تكاد تكون قديمة قدم الفلسفة. نحتاج للجنس الأدبى، لأن علينا أن نفكر بمقولات وبترسيمات.

ولا يتناول الحديث عن الأدب/ ٨٣/ الحديث عن الأعمال الاستثنائية فقط، حتى عندما يكون مخصصاً لها، ولكن عليه أن يتحدث أيضاً عن المجموعات: وتشكل هذه المجموعات أنواعاً، وأجناساً فرعية وأجناساً. وتشبه قضية بنية عمل ما قضية الجنس الأدبى: ويسمح لنا مفهوم البنية وحده بأن نضبط المجموعة. وليس متتالية من الجزئيات، الكل وليس الفضلات، تكاثر وليس سلسلة من الإضافات، تركيب وليس خليطاً. إن قراءتنا كلية، ولها ذاكرة بفضل مفهوم البنية. وترتق تلك الذاكرة نسيجاً ليس من اختلافات لانهائية، وإنما من اختلافات نهائية. محددة بالمعاودات ومنظمة على شكل مجموعات جزئية.

إن التحليل البنائى لعمل ما لا يُسَمِّره. إننا نعرف جيداً أن الأشكال هى قوة أيضاً، كما فى الكاتدرائية. والقراءة هى أيضاً حركة على امتداد الصفحات، فى زمن ليس هو لازمن القصة المتخيلة (نستطيع أن نقرأ فى عشرين ساعة رواية تجرى أحداثها فى أربع وعشرين ساعة أو فى ثلاثين سنة)، ولازمن السرد (العودة إلى الوراء لاتجبر أن نعود حسياً، ونحن نقلب الورقة إلى مئتى صفحة سبقتا) وليس هو بالطبع زمن الكتابة (أى كاتب معاصر لم يحلم فى يوم من الأيام أن نخصص لقراءة كتابه الوقت الذى خصصه لكتابته)؟

ألم يناضل «مالارميه» و«جويس» فى رواية «انبعاث فينيغن» ضد هذه السرعة فى القراءة التى تنقلب فى بعض الأحيان إلى استهانة أو عدم وعى؟ إن الاستغلاق وتعدد المعانى يطيلان كثيراً زمن القراءة، وعندما نطلب عدداً من القراءات كما أن هناك عدداً من المسودات أو المشطوبات، فإن ذلك يقرب زمن القراءة من زمن الكتابة: وإن المساواة بينهما هو حلم مهوس، أو ممارسة مختص وقف نفسه على كاتب واحد. الأدب كالموسيقا مكتوب فى الزمن، إذن فى الحركة. وتعارض بنيته المتحركة والحيوية بين الأقسام. وتعرض اتجاهات، وتطرح أسئلة فى بداية القص تجيب عنها فى النهاية ولو كان ذلك عن طريق الصمت، إنها تتكرر أو تناقض نفسها: إنها تتحرك فى معناها كما تتحرك فى شكلها. يصبح المفعول فاعلاً، إن الرواية تنظيم حى. وكما أن الرواية فاشلة إن خضعت كتابتها لترسيمة سابقة، ومجمدة، ومصطنعة، فإن بنيتها تموت هى الأخرى إن كانت مستقرة. إنها تزايد عضوى/ 84/ ينتج بنائية حيوية. إنها تحتفظ بالتأكيد ببعض الآثار الناتجة عن حوادث الخلق (كالموت المزدوج لبعض الشخصيات البروستية أو غياب المعركة النهائية التى كان «غراك» Cracq فى البداية يحلم بها كما تدعو إلى ذلك القصة كلها فى رواية «ساحل الرمال» Le rivage des syrtes تلك الآثار والندب تعوق ملامسات القراءة إنها علامات الحياة.

بنية مغلقة وبنية مفتوحة

يبدو أن المناقشة التى تحتدم بين الروائيين فى القرن العشرين قائمة على الاختيار بين بنية مغلقة أو بنية مفتوحة. ونجد على سبيل المفارقة داخل هذين التصنيفين؛ فى الأول حركات وفى الثانى سياجات. ولكنهما لاتتعارضان كما تعارض الكلاسيكية المعاصرة، وهما لاتتعاقبان فى نظام زمنى (قبل ١٩٥٠، بعد ١٩٥٠). هناك أعمال مغلقة هى أعمال مجددة، وهناك أعمال مفتوحة هى أعمال قد ماتت: وهما لاتشكلان تسلسلية، ولاترتبطان بحكم قيمة (كل مافى الأمر أننا يمكن أن نفضل، تذوقياً، إحداهما على الأخرى، أو لحاجة واعية أو غير واعية). ليس هناك بنية جيدة وأخرى سيئة ولا بنية جميلة وأخرى قبيحة (أو أنه ينبغى حينئذ أن نفضل تناسقها، أو فوضاها، وباسم أى شئ؟).

نحن نصفها (على عكس مافعل سارتر برواية «نهاية الليل») دون أن نحكم عليها، ونحن نفكر بذلك الظل، بتلك الغيوم التى يراها الكاتب والقارئ تتوضح كلما تقدموا فى عملهم، والتى هى العمل بكليته: ودون أن يكون قد انتهى، وبعد أن يكاد يكون قد بدا أنهما يعرفان من قبل أنهم

يتعاملون مع كتاب. يصنع النقد التوليدى تاريخ هذه الظلال وتلك الغيوم، حتى تتركنا كلمه «النهاية» أو التخلى أو الموت أمام صورة أخيرة. ماالذى سنسميه بنية مغلقة؟ مجموعة دائرية تنغلق على نفسها، يأخذ آخرها بأولها؟ ليس هذا إلا فرعاً منها. إننا نقول: إنه/ ٨٥/ عندما يكون لقصة، أنهاها مؤلفها، خاتمة واضحة، فإن بنيتها مغلقة وسيكون هذا الشعور مدعماً بوجود تقسيمات، وفصول، بل أجزاء محددة بوضوح ومعنونة ومرقمة. هذه الآثار الشكلية، التى ليس أقلها كلمة «نهاية» (التى كتبها، على سبيل المثال، «بروست» أربع مرات على مخطوطة الصفحة الأخيرة من رواية «الزمن المستعاد»، ولكن «مالرو» لم يكتبها،ولم يكتبها «غراك» فى رواية «ساحل الرمال»، ولا «مورياك» فى رواية «مراهق من الماضى» Un adolescent d;autrefois)، ستفترض تصنيفية حقيقية للعبارة الأخيرة، التى سنناقش أهميتها بعد قليل، وللصفحة الأخيرة، وللفصل الأخير: إن هذا هو طبعاً مكان الإغلاق. وتبُدى المقارنة مع قصيدة منظومة، فضلاً عما سبق، أن البنية يكوّنها فى الوقت نفسه التقسيم (الأبيات، أوهنا، المتتاليات Les séquences، والمقاطع الشعرية، والفصول) والقافية والنغم الموسيقى والإيقاعى، للترديدات والتجنيسات.

ويتعلق الأمر فى القصة بعودة الموضوعات والشخصيات والصيغ التى تتكرر وهى تغير نفسها: «ويحدث تنظيم عناصر المحتوى إحساساً جمالياً. إن بنية العمل الأدبى محددة بالمبادئ الأساسية نفسها التى تحدد بها بنية العمل الموسيقى: الميل للتكرار من جهة، والانفعال المتبوع براحة من جهة أخرى. وينبغى أن يتأقلم الفعل الدرامى حسب «نوفاليس» Novalis مع المتطلبات الموسيقية. ستظهر الشخصيات وستتوارى خاضعة لتلك الضغوط بغض النظر عن منطق الأحداث (القطعة ٤١٠، ١١، ٣٠٧).

ويحل هذا المخطط الموسيقى فى الشعر الغنائى محل الأحداث، ويشكل ضرباً من الفعل الغنائى (٢) «إن علامات الإغلاق الأساسية، أو على الأقل أكثرها ظهوراً، سيبحث عنها فى القصة المتخيلة وفى القصة المروية. وقد مالت الرواية دائماً إلى رواية سيرة خيالية مع احتمال أن تقتصر على مغامرة رئيسية أو على متتالية من الأزمات: فلو كان الجوهرى هو الطفولة لسهونا عن سن البلوغ، الذى نفترض أنه سعيد، ولو كان الجوهرى هو الشباب تكون الطفولة مغيبة، والشيخوخة معها، كما هو الأمر فى رواية «شرترية بارم» La Chartreuse de Parme وستكون تلك السيرة الخيالية، سيرة فرد أو سيرة عائلة، أو سيرة جيل، تلى اتجاهاً اجتماعياً، وفى بعض الأحيان ماورائى، وفى بعض الأحيان شعرى. أى النماذج سنأخذ أولاً: النموذج الفردى أو النموذج العائلى أو النموذج المشترك / ٨٦/؟

النموذج الفردى:

يحكى عدد من روايات القرن العشرين، كما تدل على ذلك عناوينها، قصة تكون فرد، ووجهته، وأزمته الكبرى. ويبدو ذلك فى عدد من روايات «توماس مان» ومن «تونيو كروجير» Tonio Kroger إلى «فيليكس كرول» Felixkrull ويبدو فى رواية «بروخ» Broch «موت فيرجيل»، ويبدو فى

رواية «مورفى ومولى» و «مالون ميتاً» لـ «بيكيت»، وفى السيد «دالواى» Mes Dalloway، وحتى فى رواية: «رجل بلا مزايا»، الذى فقد مع ذلك اسمه العائلى، وحتى رواية «المتلصص»، لـ «روب غرييه» أو «مارتورو» Martereau لـ «ناتالى ساروت» (الوحيدة بين هذه الروايات التى تحمل اسم شخصية)، أو رواية «أدا» Ada لنابوكوف، أو رواية «الظلامى الجميل» لغراك (الشخصية حينئذ مشار إليها وليست مسماة)، أو «تيريز ديسكيرو»، ويبدو أن عادة القرن السابع عشر أميرة كليف)، والقرن الثامن عشر (جاك القدرى وسيده) والقرن التاسع عشر (مدام بوفارى) مستمرة.

وعندما لايشير العنوان إلى البطل الرئيسى نفسه، فمن الممكن أن يحيل إلى رمز مجرد: «أجنحة اليمامة»، «برج العاج لجيمس» «خط الظل» لـ «كونراد»، رمز الفعل نفسه أو رمز البطل.

ويشير العنوان أيضاً إلى مكان: «الجبل السحرى» لـ «توماس مان»، ورواية «على الجروف المرمرية» لجنجر، ورواية «صحراء التتار» لـ «بوزاتى» Buzzatti، وروايتا «ساحل الرمال»، و «بلكون فى الغابة» لـ «غراك»، ورواية «نزهة فى المنارة» (To The Lighthouse) لـ «فيرجينيا وولف»؛ إن الفضاء الذى تم تحديده بهذا الشكل هو المكان الرئيسى الذى تدور فيه المغامرة، والذى يبلغ فيه الأبطال إمكانياتهم ويتجاوزونها، المكان الذى يرجون بلوغه دون أن يستطيعوا ذلك، كما هى الحال فى رواية القصر لـ «كافكا».

ويختار بعض الروائيين أن يحددوا بمصطلح مجرد فكرة شخصيتهم أو قيمتها أو قصتها، «فى البحث عن الزمن لمفقود»، الشرط الإنسانى»، «الفرح»، الغثيان»، «السقوط»، «الصخب والعنف»، «الأمل»، «بين الحياة والموت». «بروست» و «مالرو» و «برنانوس» و «سارتر» و «كامو» و «ساورت» يغلقون قصة شخصياتهم الأساسية على موضوع رئيسى ، يشير إلى معنى فلسفى مختبئ: وينضوى تحت هذا الصنف بعض عناوين «بيكيت» الأخيرة، على الرغم من التلجلج الذى تظهره، مثل : «كيف هذا»، خيال ميت تخيلوا. أما رواية «المهجِّرون» التى هى آلة رمزية فتتصل بالعناوين التى تختار موضوعا/ ٨٧/ ماديا، مع احتمال أن نقرأ فيه رمزا محسوسا: « النجيل» و «النظارات الزرقاء» لـ «كنو» Queneau، و«الحائط» لـ «سارتر»، و «بيلون» Pylone لـ «فوكنر»، و«الجحر» لـ «كافكا»، و «نحلات من الزجاج» لـ «جنجر».

ويبدو أن العناوين التى تشير إلى البطل أو التى ترمز إليه وإلى مغامرته تومئ إلى بنية مغلقة، إنها بنية مجرى حياة الشخصية ، كاملة «من الولادة إلى الموت) أو جزئية.

يكفى «بروخ» Broch و «جويس» و «فيرجينيا وولف» أربع وعشرون ساعة لفعل ما سبق فى بعض كتبهم (ولكن رواية «أورلاندو» Orlando تجوب القرون ورواية «المسرنمون» كذلك). إذن، المقصود أن نفهم اولا كيف تنتظم القصة المتخيلة السيرية فى امتدادها الزمنى، وفى أزماتها، وفى نسيج العلاقة التى تغوض الشخصية الرئيسية فيها : وتصلح الملخصات لهذا، كم من المقالات وكتب النقد الادبى مؤلفة فى قسمها الاكبر من هذه الملخصات؟ إن القصة المتخيلة هى التى تشد

أولا، إنها العنصر الوحيد الذى يستخلصه القارئ الذى لا ينتسب لما يسميه «مالرو» فى مقالته «الرجل المتشكك والأدب» «طائفة» المسممون بالأدب. ويمكن أن نعطى صورة عن ذلك بأن نحدد وجهة البطل ـ فعنوان ، «أوليس»، هو رمز الرواية كلها ـ بمراحلها ولحظاتها ـ لأنه يقطع ـ على القصة كما نقطع الجمل على الصفحة (وليس تماما كجملة طويلة). ولكن تحليل البنية المغلقة لقصة متخيلة هو أيضا دراسة أساليب القص التى تمثلها : وكل نظم للأشكال يعقد هذا التمثيل يحاول فتح تلك البنية : وفى هذا المعنى، إن القص الموجز الذى يركز فى النص على أمكنة المغامرة، هذا القص يتوافق تماما مع البنية المغلقة. نكتشف هنا أن أساليب المعالجة يمكن أن تجعل التأويل، والقراءة أولا، صعبة ومتعددة وملغزة : فهناك اضطراب زمنى، ومنظورات متناقضة.

إن لرواية «الصخب والعنف» بنية مغلقة، بل هى تنطلق من رؤية وحيدة واستيهامية، سروال فتاة صغيرة ملطخ، ولكن أقسامها الأربعة التى يقدم كل منها عناصر جديدة، أو التى تخفى فى الاقسام الثلاثة الأولى عناصر جديدة، هذه الأقسام، تمضى نحو الانفتاح الجزئى. وإن لرواية «فى البحث عن الزمن المفقود» بنية مغلقة، /٨٨/ بطرق متعددة. إنها مجرى حياة الكاتب. إن تنظيم الرواية جدلى: فالنسخة الثانية من رواية «ضد سانت بوف»، تعارض مفهوم سيئ الأدب بجيده. أما نسخة عام ١٩١٢ فإنها تعارض أولا «الزمن المفقود» بـ «الزمن المستعاد» عنوانان للقسمين المغلقين المقدمين بالإشارة العامة «تقلبات القلب» . وترسم رواية «من جانب بيت سوان» بين عامى ١٩١٣ ـ ١٩١٤ العالم ، والفردوس المفقود، للطفولة، وترسم رواية «من جانب جيرمانت» جحيم الحياة الاجتماعية، وترسم رواية «الزمن المستعاد» الفردوس المصاب على هذه الأرض. تستمر هذه الجدلية الثلاثية فى التطويل الذى يقوم به «بروست» بعد ذلك فى كل واحد من هذه الأقسام: فرواية «فى ظل ربيع الفتيات» تطور رواية «جانب منازل سوان» وتخرج روايات «سادوم وعامورة» و «السجينة» و «اختفاء البيرتين» من رواية «جانب جيرمانت» ومن القسم السلبى من «الزمن المستعاد». إن التوتر الثنائى بين الزمن المفقود والزمن المستعاد يمنح حركيته للجدلية الثلاثية: ويجد البطل، وهو يدخل الشيخوخة ويعبر جحيم العالم، جحيم اللافن، وصحراء الحب، وفردوس الطفولة بفضل فردوس العمل الفنى الذى يُفلت من الزمن.

هذا النظام العام يمكن أن تنتشر فيه الفوضى، فى الجزئيات، بوساطة مصادفة الخلق، وألعاب القص كالإرهاصات، والعودة إلى الوراء، وبوساطة الأسئلة بلا جواب، لقد كان كل هذا بالتأكيد مقصوداً ومبنياً كالكا تدرائية. إن ما يلاحظ فى العمل، وقد طالب به الكاتب مرات عديدة ـ الكاتب الذى تكون كنائسه الروائية «كومبرى» Combray وبالبيك Balbec رموزاً للرواية: «وعندما تحدثنى عن الكاتدرائيات لا أستطيع إلا أن أكون منفعلاً من حدس يمكنك أن تتنبأ بما لم أقله أبداً لأحد والذى أكتبه هنا للمرة الأولى، وهو أننى كنت أردت أن أمنح لكل قسم من كتابى عنوان: مقاربة I، «زجاج المحراب» لكى أرد مسبقاً على النقد الغبى الذى يُوجه إلى بأننى أخفقت البناء فى كتب سأريكم أن جدرانها الوحيدة تكمن فى تعاضد أصغر الأقسام فيها» (٢) ويوضح «جان

كريستوف» الفائدة من أن نكون فى الوقت نفسه دورة روائية (عشرة مجلدات من رواية «الفجر» ١٩٠٤ إلى «اليوم الجديد»، ١٩١٢) و /٨٩/ سيرة بطل، الموسيقى «جان كريستوف»، «بتهوفن فى العالم المعاصر». وإن الأقسام الستة الأخيرة مجمعه هى نفسها تحت عنوانين: «جان كريستوف فى باريس» و «نهاية الرحلة». وتستعيد الصفحة الأخيرة مجموعة الموضوعات المعروضة عبر الرواية. بذلك، فإن النواقيس التى تضرب قرب الطفل فى رواية «الفجر»، تضرب من جديد فى رواية «اليوم الجديد» لأجل المحتضر، كما أننا نسمع من جديد هدير النهر الأصلى. تنبنى نهاية الرواية كما تنتهى السمفونية، بطريقة كلاسيكية محضة، تنتهى بالزوج الموضوعى الذى يشكله الموت والبعث: «ستولد. استرح [...] ويقول الطفل: (أنا اليوم الذى سيولد). وينضاف إلى الخط الذى يُوحِّد الحياة والموت والطفولة والشيخوخة،صورة الدائرة: تأخذ النهاية بالبداية وتنغلق عليها. ولم يكن «بروست» يحب «رومان رولان» (الذى كان يبادله ذلك تماماً وكان قد هاجمه بخصوص «صور الرسام»التى نشرت فى رواية «الملذات والأيام» ووضع لها لحناً موسيقياً «رينالدوهامن» Reynaldo Haha) (٤) وكان يأخذ عليه أنه خصص للعالم الروحى كتاباً مادياً بحتاً، وأنه لم يتعمق فى شئ وأنه استخدم كليشيهات، وأنه لم ينزل إلى «الميدان الوحى» الذى تخرج منه الأعمال العظيمة. إن كتابيهما كليهما قصة فنان: نجا أحدهما، واضمحل الآخر، وكان لكليهما بنية مغلقة.

وكما أن واية «جان باروا» Jean Barois لـ «روجيه مارتان دوغارد» (١٩١٣) تبدأ عندما يكون البطل الذى عمره اثنا عشر عاماً، طريح الفراش، وتختتم وهو يهذى ويموت، كما عند «رولان» فإن عناوين الفصول تسجل مراحل السيرة الثقافية للبطل: «طعم الحياة». «الاتفاق الرمزى». «الحلقة» «السلسلة»، «القطع»، «الزارع» «الهواء المبشر»، «الدّوامة» «الهدوء»، «الصداع»، «الطفل»، «السن الحرجة»، «الغسق»، لقد جمعت هذه العناوين فى ثلاثة أقسام (كما فى رواية «صيرورة» أولى روايات المؤلف: «إرادة!». تحقيق! عيش...). إن الاتجاه الروحى لـ «باروا» هو موضوع الكتاب الذى ضوعفت نهايته ببراعة: يعود جان الذى لايعتقد، ويفعل القلق إلى الاعتقاد، ولكنه يترك وصية يؤكد فيها إلحاده، /٩٠/ وصية ستعمد أرملته بلا شك إلى إحراقها. فالدائرة مغلقة مرتين. ولم يبق للكاتب إلا أن يعبر من رواية الفرد إلى رواية الإخوة، والعائلة والجيل.

إن الموت بعد سن الطفولة وسن النضوج، والنهاية التى تنغلق على البداية هما علامتان من علامات البنية المغلقة. ورواية «النجيل» لـ «كنو» (١٩٣٣) التى تعج بالجديد، لها هذا البناء الدائرى: الجملة الأولى والأخيرة متطابقتان: «شبح رجل يرتسم»، فى آنٍ وحدٍ مع آلاف الأشباح. لقد كان هناك حقاً آلاف الأشباح».

لنلاحظ من ناحية أخرى أن واية «انبعاث فينيغن» Finnegans Wake، إن كانت عملاً مفتوحاً، له جملة أولى تتمم الأخيرة. كما أن رواية «فى البحث عن الزمن المفقود» تنتهى بكلمة «زمن»، التى توجد فى الكلمة الأولى، «زمن طويل»، وفى العنوان العام. وكان «بروست» قد صرح

أنه كتب الصفحات الأولى من كتابه والصفحات الأخيرة فى وقت واحد: وهذا صحيح بالمعنى الواسع لأن أول مخططات «مرقص الرؤوس» لرواية «الزمن المستعاد» كان قد كتب هو و «كومبارى Combary» فى السنة نفسها، وكان الراوى مرصوداً دائماً لكى يكون كاتباً، حتى لو أصبح كما فى «ضد سانت بوف»، شكلاً متواضعاً من كتاب مقالة نقدية عن مؤلف «أحاديث الاثنين».

وإن كنا نقر أن الشاب الذى كبر وأصبح مؤلفاً كتب رواية «فى البحث عن الزمن المفقود» (وهذا ما لاحظه «نابوكوف» فى محاضرته عن «بروست»، ليس بالتأكيد مبرهناً عليه)، وإن الدائرة هى مرة أخرى مغلقة.

ولنا أن نتساءل إن كانت رواية الفنان أم رواية الكاتب فقط هى التى ستتوالد فى القرن العشرين والتى تساهم فى فتح بنية الكتاب أو إغلاقها. ولنا أن نزعم أنه إذا كتب البطل الكتاب الذى يحمل العنوان الحقيقى، فالبنية دائرية: وهذه حال رواية «باليد» Paludes؛ الذى كتب باليد. وفى العام نفسه الذى ظهرت فيه رواية، «من جانب منزل سوان»، كانت رواية «آلن فورنيى» Alain Fournier، «ميولنيس الكبير» Le Grand Meaulne (١٩١٣) تمثل طابع البنية المغلقة.

يصل فى بداية القصة «أوغستان ميولنيس» Augustin Meaulnes عند شفق الغروب، وفى نهاية القصة يرحل البطل «عند شفق الصباح». كانت المغامرة منتهية فى بداية السرد: «بعد وقت قليل سيكون قد مضى على مغادرتنا البلد خمسة عشر عاماً. ولن نعود إليه قط بالتأكيد».

وتتلاقى أقسام الرواية الثلاثة كلمة كلمة، وهى مركبة فى سرد «فرانسوا»؛ /٩١/ كما أن هناك ثلاثة أنواع من الحب مركبة الواحد فى الآخر: حب «فانسوا» الراوى لميولنيس Meoulnes، و «حب ميولنيس» لـ «إيفون» Yvonne حب «فرانسوا» – «إيفون» (٥).

إن رواية «الأطفال الأشقياء» لـ «جان كوكتو» التى تفتتح بكرات الثلج التى يرمى بها «دار جيلوس» Dargelos «پول» وتنتهى بكرات الأفيون المسموم الذى يلقى به «پول» لـ «دار جيلوس» نفسه، هى أيضاً مثال للبنية الكروية. وإن لعدد من روايات «جيرودو» Giraudoux هندسة معمارية مماثلة. إن مغامرات «جيروم باردينى» مؤلفة من ثلاثة أقسام، تصف ثلاثة هروبات تتلوها عودات. تبدأ رواية «زهر النسرين» وتنتهى بسرير فونترانج Fontranges.

إن الرحلة، حتى لو كانت حول العالم، هى، كما فى رواية «سوزان والباسيفيك» (التى تنتهى على جزيرة من جانب آخر)، متبوعة بعودة تلغيها: «بما أن الرحلة إلى بلد واحد تكون محزنة لصديقاتى، ولكنهن كن يعتقدن أن أى خطوة بعيداً عنهن تردنى، وعندما تتوقف عربة القطار، فإنهن يدفعننى ويرفعننى دون أن يبكين كثيراً، كما لو أنهن ببساطة يرفعننى إلى المستوى الذى لم تعد فيه سرعة الأرض مهمة، وأنهن سيأتين غداً فى الساعة نفسها، جشعين من جديد، ليحصلن على فى أثناء مرورهن» (٦).

إن المكان والزمان دائريان، فى هذا العالم الذى أخذ عليه «سارتر» فى «حالات I»، جموده، كما نرى، أن البنية المغلقة؛ إن لم يكن لها معنى، فإن لها على الأقل شيئاً من المعنى. إنها تعكس عما قريب فى الروايات ذات الطابع الاجتماعى، والاتجاه الواقعى، نظاماً، هو نظام حياة تصل مرحلة الإنجاز والرضى العام: يقول «مارتان دوغارد»: إن الموت يسوغ الحياة فى روايات «مورياك» أو «برنانوس» المسيحية.

إن البنية الدائرية فى الروايات الشعرية هى بنية الأبيات التى تتوافق قوافيها. ورواية «ساحل الرمال»مثال جيد لبنية الرواية الشعرية (التى يمكن أن نتلمسها أيضاً فى رواية «صحراء التتار» لـ «بوزاتى» Buzzati أو فى رواية «على جرف المرمر «لجنجر)، وحتى لو أن «غراك» عارض بشدة دراسات البنية إذ يقول: «إذن، لنكف عن الاعتماد على التركيب. لأنه إن كان للمرور من الكائن الحى إلى الشبح معنى فإن المرور من الشبح إلى الكائن الحى ليس له أى معنى إطلاقاً»(٧)، مفضلاً الحديث عن «التنفس» بدلاً من أن يتحدث عن البناء، ويتذكر بقلق، عملية الخلق باعتباره كاتباً، ويتذكر مخاطر /٩٢/ الارتجال، وخطر عدم إنهاء الكتاب، والتغيرات التى تطرأ عليه فى أثناء عملية الكتابة.

مع ذلك، فإن النصوص التى ينتقد فيها فكرة التركيب تترك مجالاً للظن أن رواية «ساحل الرمال» تنطلق بالتأكيد من نمط بنية مغلق: «لا أظن أن الاستعارة المعمارية مقبولة تماماً فى القصة المتخيلة. كتاب وُلد من عدم الرضى، من فراغ لن تكون حدوده دقيقة إلا فى أثناء العمل، والذى يطلب أن تملأه الكتابة. إذن، إن الكتاب قد ولد من شعور هو كلى قطعاً [..]، مما يجعل أقسام الرواية على العموم بداية ولاتتميز إلا فيما بعد، فى أثناء العمل».

أما فيما يخص الإيقاع، ظاهرة التكرار هذه، ظاهرة القوافى الداخلية التى أشرنا إلى أهميتها، فإنها «ضابط الكل فى الجزء». ترتقى الرواية مُخَزِّنة «ماقد قيل سابقاً» وهو مكون من صور محسوسة ومن شحنات عاطفية: وإنها أكثر تعقيداً كلما اقتربت من نهايتها. ولكن هذا التعقيد ينتظم حسب جريان تخطيطى للزمن، الذى هو طبيعى للمؤلف، أكثر قسوة مما هو عليه فى الحياة الواقعية، وأكثر قرباً من المصير (٨): بنية مأساوية وبنية مغلقة. ويقوم الإيقاع بما تبقى: «هناك إذن روائية كما أن هناك أذناً موسيقية: إنها تحس بالإيقاعات على مر الزمن» (٩).

إن البنية فى رواية «ساحل الرمال» هى قبل كل شئ بنية مكانية، جغرافية. إنها تعارض كلمة كلمة، بين جمهورية «أورسينا» Orsena والعدو القطرى من «فارجيستان» Farghestan فمن جانب هناك ضواحى سيرت، «الضائعة فى أقصى الجنوب»، «أولتيما تولى» 'Ultima Thule'، التى تفصلها عن العاصمة، «أورسينا»، صحراء، وساحل خطير، بلا ميناء يمكن استخدامه. إنها حدود الحرب. وبحر سيرت هو بحر ميت، توجد فيه قاعدة عسكرية مهدمة ومركز القيادة البحرية، الذى هجرت تحصيناته القوية، «خراب مسكون»، ديكور «قوطى» كما فى قصر «الأرغول»، وبالقرب من هنا، هناك ضيعة «ماريما» Maremma، «فينيس» سيرت وفى عرض البحر هناك جزيرة «فيزانو»

Vezzano ومغارتها، وفى منتصف الخريطة كما فى منتصف الرواية، لايحدث من حيث المبدأ أى شئ: إنها عين الإعصار. وفى الجانب الآخر، هناك الخصم القوى الفارغيستان Le Farghestan، الذى لانعرف عنه إلا الشئ القليل. «هناك»، «الماوراء الأسطورى لبحر ممنوع»، بلد مهدم، / ٩٣/ مثل «أورسينا»، ولم يسع إلى السلام وشعبه الأبى «خليط من البربر»، يجمع بين لطافة الشرق والبدو المتوحشين. ونرى على الخريطة عنصراً رئيسياً للبنية الجغرافية بركان تانجرى Tangri وموانئ و «ترانجيس» Rhagesو Tranges وسبع مدن. ويظهر البركان و «راجيس» Rhages مرصودين على صورة الجاسوس «الدوبراندى» Aldobrandi.

وإن كانت البنية المكانية رئيسية فذلك لأن تجاوز الحدود والخط البحرى المجرد يولد الكارثة النهائية: والشخصيات نفسها مرتبطة بالأمكنة، كارتباط البطلة «فانيا» بـ «ماريما» Maremma. وتتمفصل بنية الكتاب حول محور: الحدود. والفعل الأساسى هو تجاوز الحد، عندما يصدر البطل خلال رحلة بحرية أمره لسفينته أن تتجاوز الحدود. عندئذ وللمرة الأولى يصدر العدو مايشعر أنه حى. والشخصية النسائية، «فانيا»، تمثل شخصية الجاسوسة التى كانت تود أن تمتع «بمتعة تكاد تكون سماوية: العبور أيضاً إلى الجهة الأخرى، وأن تثبت فى الوقت نفسه أهميتها وقدرتها على المقاومة. «أولئك الذين يتجاوزن الحد هم» «شعراء الحدث» (على عكس «مارينو» Marino الذى يرفض ذلك)، وهناك آخرون مستفزّون، «كفابريزيو»: يدفعون إلى تجاوز الحد، وآخرون متمعون، وآخرون، وهم جواسيس لـ «فارجيستان» Farghestan، يتجاوزن الخط بالاتجاه المعاكس. وتتركز كل هذه القوى على الدو، الشخصية المركزية، أداة تهديم «أورسينا».

وتختفى كل الشخصيات فى نهاية الرواية «الديكور مُثّبت «لنهاية العالم، والفصل الأخير يتعلق بالأول، حيث نفهم أن الراوى الناجى يعيش مغامرته مرة ثانية: «عندما أعيش مرة أخرى فى الذكريات» (١٠) ويتذكر بلداً مرصوداً للموت حتماً. و «الديكور» المذكور فى الجملة الأخيرة يرمز لبنية دائرية، و «مفرغة»، ولها شكل قمع، ومسكونة بالغياب: ليس للصوى، وليس للجغرافية وضع فى الخريطة الواقعية، السياسية بلا برنامج، والفلسفة بلا محتوى، الأماكن المقفرة (غرف الخرائط) الفعل توقع، توافقاً مع ملاحظة بروتون Breton «بغض النظر عما يحدث، ولا يحدث، فالتوقع هو الرائع»/ ٩٤/.

النموذج العائلى:

إن النموذج العائلى فرض بنيته المغلقة على عدد من الروايات فى النصف الأول من القرن العشرين أكثر من أى عصر آخر، وسيكون ذلك بمثابة وداع بنية اجتماعية ستبدأ بالتحلل، باعتبارها أيضاً إرثاً من «زولا». ولكن ذلك النموذج العائلى يفلت مع ذلك من الوجهة الضيقة للفرد، لكى يجد تأليفية أكثر اتساعاً، موروثة من التراجيديا: تراجيديا «راسين» التى هى، على الأقل فى قسم منها، عائلية. ويسجل ذلك «جيرودو» الذى يعود إلى هذا النموذج فى روايته «اختيار المنتخبين».

تقدم العائلة للروائى نظاماً خارجياً (١١)، جاهزاً من قبل، ومربعات لم يبق إلا أن نملأها أو أن نتركها فارغة: وعناصر هذا النظام هى ثلاثة أجيال على الأكثر، الأجداد، والآباء والأطفال، وفى بعض الأحيان، من البطون الملحقة، الأحفاد والأقرباء. وكما هو الحال فى اللغة عند «سوسور»، فإن العلامة العائلية تقابلية (*) Contrastif: تنعقد المأساة بالتقابلات، بين الأجيال أو فى داخلها.

ويقابل نوع آخر بين عائلتين فبعد «عائلة تيبيد» La Thébaide أو«الإخوة الأعداء»، «سينا» Cinna أو «روميو وجولييت»، ويشبه النوع الأول، الداخلى لعبة الفرد، ويشبه النوع الثانى لعبة الشطرنج وتستدعى دراسة أشجار النسب هذه استخدام مناهج الإناسة أو التحليل النفسى أيضاً: البنى الأولية للقرابة، أو الرواية العائلية للعصاب.

إن رواية العائلة الحقيقية عند «بروست» هى «جان سانتوى» نجد فيها ماسيصبح موسعاً بكثرة ومخفياًبإتقان فى روايته «فى البحث عن الزمن المفقود»، نجده فيها فى حالته النقية، وأشبه بالسيرة الذاتية. الجدان: من ناحية الأم، السيد «ساندرى» M. Sandre (١٢)، الذى عرف السيدة «ريكامييى» Mme Récamier فى عام (١٨٠٦): «كان وجه السيد ساندرى يبدو قاسياً: كم كانت عجوزاً، وكم كانت رقيقة. إن العجائز لايحب بعضهم بعضاً، إنهم يحبون أطفالهم. إنهم مولعون بهم ويفارقونهم. ويقاسون منهم، ليس لأنهم يرونهم لايفعلون ماينبغى أن يفعلوا وأن حياة أولادهم هى التحقيق الذى هو صلبًا أكثر فأكثر [...] لكل ماكانوايستنكرونه من أنفسهم أيام شبابهم، ومايحاولون اقتلاعه» (١٣).

من جانب الأب، الجد «سانتوى». ثم الأبوان «سانتوى»، الأم التى يقّبلها «جان»، والأب الأكثر بعداً فى المكتب الذى / ٩٥/ لايجرؤ ولده على الدخول إليه. (١٤) وإن كان فى رواية «جان سانتوى» قليل من الدراما، فإن المشهد الأساسى هو المشهد الذى سماه (١٥) «بروست» نفسه (الذى لم يعنون كثيراً من مقاطع الواية) «اختلاف «جان» مع أبويه بخصوص الغداء فى منزل ريفّون Réveillon»

هذا المشهد العنيف، الذى يجسده مزهرية مكسورة، وتتلاشى الشهوات الميتة كما فى حياة المؤلف بمصالحة مع الأم: «لم يكن يستطيع فراقها واعترف لها بصوت منخفض أنه كسر الكأس التى اشترتها من فينيسيا، وكان يظن أنها ستلومه وتذكره بما هو أسوء. ولكنها بقيت لطيفة كل اللطف. وقبلته وهمست فى أذنه: «سيكون الأمر كما فى المعبد، الكسر رمز للاتحاد الذى لايفصم» (١٦). وهناك ملاحظة أخرى تشير أيضاً إلى العلاقات العائلية حب ـ حقد، وكيف هى فى قلب حياة البطل: «الذى يبذل جهده لكى يظهر أنه فى غضبه لايريد أن يرى أبويه من جديد، وأنه سيكون أكثر سعادة بعد موتهما، أكثر غنى، ويعيش حياة جميلة مع «يفيون» Réveillon، وأنه فى حزنه من بعد، لايستطيع أن يتصور الحياة بعد أبويه، ويشعر أنه سيقتل نفسه بعد موتهما. إنها تركيبة الحياة» (١٧).

وتظهر لنا صفحات أخرى الأبوين وقد شاخا، منهكين، لأن الدراما الحقيقية، بعيداً عن الأزمات الداخلية، هى الصراع مع الزمن، إنها اللحظة التى تتلخص فيها العائلة كلها فى المظهر الفيزيائى للأم: «إن مايشدك إلى السيدة «سانتوى»للوهلة الأولى ربما كان الضعف أو الدمامة. اقترب أكثر، إنها هى، هذا أبوها، وهذه أمها، وهذا ولدها» (١٨).

ويظهر «بروست» أيضاً فى روايته «فى البحث عن الزمن المفقود» علاقات الراوى مع جدته (التى تموت فى قلب الرواية. فى وسط رواية «من جانب جيرمانت» وبوساطة تقلبات القلب فى رواية «سادوم» وعامورة) ومع أبويه (اللذين يبدأن بالاختفاء، دون أن يموتا منذ رواية «فى ظلال ربيع الفتيات»، إلى درجة أنه يترك بطريقة غير محتملة بتاتاً البيت خالياً لـ «ألبيرتين»، وإن كانا ليسا حاضرين فى «الزمن المستعاد» فإنهما أبد الدهر معاصران للطفل الذى طالما أحاطوه برعايتهم)، عمته، وخالته «ليونى»، وعمه «أدولف».

ويظهر الكاتب فضلاً عن ذلك وبطريقة أكثر رعباً، علاقات السيد «فانتوى» N. Venteuil بابنته وإن جماعة «جيرمانت» هى أيضاً موضوع تمييز دقيق بين الأخوين / ٩٦/ الدوق «جيرمانت» والبارون «دوشارلوس»، وحفيدهما «وبير دوسان لو»، وقريبهم، أمير «جيرمانت»، والبطن المنافس من آل «كورفوازيى» Courvoisier.

لم يعد الأمر يتعلق بدخول التراجيديا فى الرواية، ولكنه دخول مذكرات «سان سيمون» فى الرواية، التراجيديا التى كان «بروست» قد شعر بإضافتها الأوديبية عندما كتب مقالته فى عام ١٩٠٧ وعنوانها، «المشاعر الابنية لقاتل أبيه». وتنظم سلسلة النسب رواية «جانب جيرمانت» إنها لما تعد فانية، ومررنا من التراجيديا إلى الباليه. وينبغى أن ننسى للحظة الموضوع الذى لازم المؤلف منذ رواية «الملذات والأيام»، إنه موضوع «الأم المتهنة» (وهو موضوع ركز عليه جورج باتاى، بالطبع، فى مقالة أعيد نشرها فى كتاب الأدب والشر): ولكن لنترك هنا هذا الموضوع الذى يحتاج إلى فصل مستقل: موضوع الأمهات المتهنات» (١٩).

ليس للراوى أخ (لقد كان له واحد فى بعض المسودات التى تعود إلى عام ١٩٠٨: «روبير والجدى»، ضد سانت بوف، طبعة فالوا Fallois، ١٩٥٤).

ونظم «روجيه مارتان دوغارد» رواية «آل تيبولت» حول المواجهة بين أخوين، يمثل أحدهما النظام، والآخر التمرد (ميلان عند المؤلف كما رأينا). والنزاع مع الأب هو فى قلب الرواية، حتى القسم السادس. «موت الأب»، الأب هو رجل يبدو فى الظاهر أحمق. «جاك تيبولت» قتل فى الحرب. تاركاً وراءه ولداً، واسمه «جان بول»، وكلمة أخيرة فى اليومية التى كتبها عمه «أنطوان» قبل أن يموت. يتناوب فى بنية الدورة الروائية Cycle، الأب والأخوان، ويشكلون كل بدوره مركز العقدة.

وإن المشاهد الرئيسية هي بلاشك المشاهد التي تواجه بين الأخوين والأب المحتضر (٢٠) والدقيقة التي حقن فيها أنطوان، بموافقة أخيه، أباه بإبرة فـ «أجهز عليه» كما يقول، أبوه الذي كان يحتضر في آلام مريعة (٢١)، وفي هذه الدقيقة (يمر الراوي من الماضي المستمر إلى الحاضر).

ثم يأتي بعد ذلك الحداد واكتشاف الأوراق الأبوية: «بقية وجود [...] وعلى الرغم من كل شيء، اكتشاف أهمية مثل تلك الحياة!» (٢٢) عندئذ فقط يكتشف الابن عمق العلاقات التي تربطه بالفقيد، وهي إذا صح القول أولياً، وحسب رأينا، تسبق العقدة الروائية نفسها وتتفوق عليها (إلا إن كنا نرى فيها الصورة التوراتية لشهوة المسيح، ولكنها لا وعيه عند الشخصية الرئيسية في روايات مارتان دوغارد): «لأنه كان أبي، ولأنني ولده!» (٢٣)/ ٩٧/.

لقد أنشأ جورج دوهاميل Georges Duhamel هو أيضاً في واية «أخبار آل باسكيي» La Chronique des Pasquier، (١٩٣٣ - ١٩٤٤ في عشرة مجلدات)، سلسلة نسب درامية حول الأب الذي، لا يصانع إلا قليلاً، وحول الأم المهملة، والأولاد الثلاثة والفتاتين (سيسيل بيننا، سوزان والشباب). إنه يوسع بذلك تقنية، كانت في رواية دورة «سالافان» Le Cycle de Salavin (خمسة مجلدات) مخصصة لوجهة فرد. ويصف «جاك دولاكريتيل» jacques de Lacretelle في رواية «الجسور العالية» (١٩٣٢ - ١٩٣٦) ثلاثة أجيال حول أملاك ضائعة.

ويدخل بعض الروائيين في رسم بعض العائلات حركة. إنها الحركة النازلة للانحطاط في رواية «آل بودنبروك» لـ توماس مان» (١٩٠١، العنوان الفرعي لها هو «انهيار عائلة»): تتداعى العائلة بالتدريج، عاجزة عن الفعل، وتتلاشى بموت آخر الورثة (٢٤). إن الموت هو في الحقيقة قسم ضروري ومختار في الرواية العائلية، بتكراره وتنوعاته، وهو يصدم أكثر من الزيجات والولادات أيضاً. إن رواية «المسرنمون» لبروخ وهي رواية انحطاط أيضاً (١٩٢٨ ـ ١٩٣١) ليست رواية عائلية إلا في قسمها الأول (بازانوف أو الرومنسية ١٨٨٨) حيث نرى العلاقات بين الأب والابن «بازنوف» محطلة بعنف. أما بقية هذه الثلاثية فإنها تعتمد على التاريخ والأجيال، التي لاترتبط فيما بينها برباطات الدم (Esch أو الفوضى ١٩٠٣، هو غينو أو الواقعية ١٩١٨). وتتمثل البنية العائلية الصلبة وصراع العائلتين في روايتي لايجمع بينهما شيئ، إلا العصر والبناء: رواية «بيلا» Bella لـ «جان جيرودو»، و «الفرس الخضراء» لـ «مارسيل إيميه» Marcel Aymé. في الأولى هناك مواجهة بين «آل روبندار» Rebendart و «آل دوباردو» Dubardeau، والبنية قديمة، لأن العائلتين العدوتين هما مع ذلك مرتبطتان بالحب بين «بيلا روبندار» Bella Rebendart و «فيليب دوباردو». الجماعة العائلية، التي يحتمي «جيرودو» خلفها ونشعر منذ الصفحات الأولى بأهميتها: «كان لأبي خمسة إخوة، كلهم من المعهد، وأختان متزوجتان مستشارَيْ دولة ووزيرين سابقين، وقد كنت فخوراً بعائلتي عندما أجدها مجتمعة في أيام الأعياد أو في العطل». (٢٥) ومن جانب آخر «لم تكن عائلة» روبندار» لتسلم أننا أكثر حيوية منهم [...] كان العدد نفسه من «الروبنداريين» و «الدباردتيين» يلبسون /٩٨/ الدروع البرونزية في الساحات الفرنسية (٢٦) تموت

«بيلاروبندار»، التي سميت عند الولادة «فونترانج» (العنوان الفرعي للكتاب هو «قصة الفونترانجات»)، وهي تحاول أن تصل يدي الأب «دوباردو» والأب «روبندار»، «مهمة مستحيلة».

إن الجماعة والأجيال تمنح لعبة الشطرنج مربعاتها. وتتكرر الصيغة في نبرة اجتماعية أقل حدة، عند «مارسيل إيميه» (١٩٣٣)، الذي يواجه بين عائلتين قرويتين، هما، مع ذلك، مرتبطتان بالميل الجنسي ويانخوين (٢٧)، أحدهما بقي مزارعاً والآخر صار طبيباً بيطرياً، أمام نظرة ساخرة لراوٍ غير منتظر، شكل في لوحة وذلك في رواية، «الفرس الخضراء».

ولم يكن «فرانسوا مورياك» يصف المآسي العائلية، التي تسيطر عليها تارة سحنة الأب المهددة «عشرة الأفاعي»، وتارة سحنة الأم المخيفة (Genitrix). وتكتسب رواية «سر فرونتوناك» (١٩٣٣) أصالتها من كونها نشيداً لمجد العائلة، والأم أولاً، التي تسمى بيضاء Blanche: لم يعد السر في الانحطاط ولا في المأساة الأوديبية، إنه في تلك الروح المشتركة والسعيدة، بعيداً عن خلافات كل واحد من الأولاد وأخطائه. كما هو الأمر في رواية «جان سانتوى»، فإن العائلة سعيدة لأنها ليست مبتدعة. ولما كانت السعادة لاتُقصّ، فإنها بحاجة لأن تكون معيشة لكي تفرض نفسها بهذه القوة: يكتب المؤلف في مقدمة الجزء الرابع من الأعمال الكاملة «صُغتُ رواية «سر» كنشيد للعائلة في اليوم التالي لعملية جراحية خطيرة، ولمرض أحاطني أهلي فيه باهتمام فيه الكثير من الرقة [..] ولكن ذلك التحول في حياتي تحول يُحتمل انه الأخير، لقد كنت ارجع إلى اصولي».

تعكس بنية الرواية، المؤسسة على «مجموعة متضامنة أبدياً من الأم والأولاد الخمسة (٢٩) حتى في شكلها، المعنى الظاهري لروايات المؤلف الأخرى: «ربما يكون موضوع رواية «سر فرونتوناك» [...] قائماً على التوّهم الذي شكوت منه في بقية أعمالي: تبقى الوحدة التي يعيشها البشر بلا دواء وحتى الحب، الحب على الخصوص، هو صحراء». إن المصير المساوي للأبناء لا يهز الجسد الروحي للعائلة.

إن موت الأم، وهو مشهد ينبغي صنعه، ولايتوانى الروائي الاكثر واقعية قط عن وصفه، ليس بطريقة السرد: هذا الإضمار يتلو الهاتف/ ٩٩/ البروستي الذي يسمع فيها «إيف»، الشاعر المخفق، للمرة الأخيرة صوت أمه. ويعيد مظهر الدفن، على العكس، إبراز غياب الموت والميتة. إن الجوهري هو في مكان آخر.

الجيل كبنية:

إن رواية «اليتيم» التي تنحدر من «الأوديسة»، رواية «العائلة» التي تنحدر من «الإلياذة» تجدان نفسيهما من جديد في رواية الأجيال. كما لو أن لوحة الشطرنج ليست واسعة بما فيه الكفاية، فإن بعض الروائيين يزيدون عدد مربعاتها. فالشخصيات التي لاتربطها روابط عائلية موضوعة في بنية تزامنية كبيرة، سنة، عصر، وفي بعض الأحيان خمسة وعشرون عاماً، جيل. وهذه الأخيرة هي مدة رواية «رجال ذوو الإرادة الطيبة»، ورواية «المسرنمون».

إن ما لم تعد السيرة الذاتية الفردية تمنحه للبطل الوحيد، لـ «أوليس» الرواية المعاصرة، تمنحه للأبطال الجماعيين، للمجموعة، القصة. هذه الروايات هي دائماً مؤرخة، ولها مرجع صلب، إذن لها هي أيضاً بنية مغلقة .

تختلف دورة «جيل رومان» الروائية عن اللوحات الطبيعية التي تؤلفها أعمال «زولا» و «غونكور» Goncourt بوحدة العمل. فلا يشكل أي مجلد من مجلداته السبعة والعشرين كلا قائماً بذاته، إنه دائماً تتمة مجلد آخر أو إرهاص ببقية المجلدات، وتبدو العناوين في بعض الأحيان وكأنها تحتوي على دراسات أحادية الجانب اجتماعية، كما في رواية («الراتعون» المجلد الخامس، الحقراء المجلد ٦)، أو تحليلية نفسية (الأحباب الطفولية، المجلد التاسع، السلطات، المجلد العاشر)، أو تاريخية (الرواية السوداء، المجلد الرابع عشر، توطئة لفيردان، المجلد الخامس عشر، فيردان، المجلد السادس عشر، ذلك البريق العظيم في الشرق المجلد التاسع عشر) أو جمالية (المبدعون، المجلد الثاني عشر) ولكن الحقيقة أنها (المجلدات) مؤلفة من عدد من القطع لموضوع كبير ولمربعات صغيرة من البنية الكبرى، وتنغلق هذه الأخيرة بطريقة دائرية لأن المجلد الأول معنون «السادس من تشرين الأول» (١٩٠٨) والمجلد السابع والعشرين والأخير معنون، «السابع من تشرين الأول» (١٩٣٣). والمجلدان يفتتحان على مشهد الشعب الذي يمضي إلى العمل، وتظهر واحدة من الشخصيات الرئيسية / ١٠٠/ «جيرفانيون» Jerphanion في آخر وسواس الحرب. والحبك البارع للحبكات المثيرة érotiques أو الاجتماعية أو السيكولوجية، والملاك (*) الروائي الكبير إلى درجة نستطيع معها أن نأخذ عليه أنه ليس مؤلفاً من أشباح، ويملأ الطباق التاريخي (*) Le Contre Point Historique تلك الخزانة الكبيرة التي تستخدم للترتيب. وإن كان كثير من القراء يفضلون المجلدين المخصصين لـ «فيردان»، فذلك لأنهم يرون فيهما مأساة جيل.

إن رواية الحرب، وبفضل بنيتها البسيطة، وباعتبار أنها تواجه بين معسكرين، وتبرز أحداث تاريخ معروف سابقاً (ساحل الرمال هي رواية حرب متخيلة ومستقبلية دائماً) تصنف دوماً بين روايات الجيل. والشخصيات الرئيسية هم ممثلو العسكرين، ممثلو الكتل وممثلو عامة الناس. وإن اختلافها الكبير مع رواية المغامرة هو هنا: لا نحارب وحدنا.

لذلك تبنى «جنجر» في رواية «عواصف الفولاذ»، و «أندريه مالرو» في رواية «جوزات التنبورغ»، وفي رواية «الأمل» أيضاً، و «همنغواي» في رواية «لمن تقرع الأجراس» البنية المغلقة والثنائية لحرب نعرف من قبل نهايتها (كما في التراجيديا الكلاسيكية وبعض الروايات البوليسية السوداء التي تقتل اللغز قصداً، كما في رواية «تواطؤ وتعمد» لـ «فرانسيس ليس» Francis Lles، أو بعض روايات سيمنون). إن رواية الحرب ليست أي رواية: إن لها قواعدها التي لاتتوقف على الموضوع فقط، بل على التقنية. إنها تتعرض لضغط كبير، لأنها تقدر على اختيار لحظتها (بداية الحرب الإسبانية، الفترة التي لم تكن الجمهورية قد سحقت بعد، في رواية «الأمل»)، ولكن تلك اللحظة، وهذه الفترة هي على الدوام معروفة سلفاً.

هنا أيضا، رقعة الشطرنج مجهزة، ويكفي أن نضع القطع، إنهما ليسا إلا لونين. لقد بدأ جان ـ بول سارتر في أعماله الفلسفية كما في نصوصه الأدبية في الإيجاز. فرواية «الغثيان» رواية طويلة (عشر صفحات ومئتان)، ورواية «الجدار» هي مجموعة من القصص القصيرة. وإن التطويل المفرط في رواية «سبل الحرية»، ثلاثة مجلدات منتهية، ورابع غير منته، وحوالي ثلاثة آلاف صفحة في طبعة مكتبة / ١٠١/ البلياد، يتعلق بالتأكيد بمعمارية رواية الجيل. وتمتد الفترة الزمنية التي يعطيها الناشرون خمسة عشر عاماً، ١٩٢٥ ـ ١٩٤٠ نجد في دورة روائية أسماها سارتر في البداية «عابد الشيطان» Lucifer وقسمها إلى قسمين، «التمرد» و «القسم» (٣١)، شخصية «ماتيو» المأخوذة بعصرها، لقد قال المؤلف في عام ١٩٧٣ «إن المقصود هو أن نظهر نجاح تمرد نشيط عبر سلسلة من الأحداث المعاصرة»، صحيح أن القضية هنا لم تكن إلا قضية إجهاض: لسنا عند «مالرو»، لقد قرر «سارتر» بعد أزمة ميونيخ أن يدخلها في رواية أعطاها حينئذ أهمية متميزة. ويظهر العنوان النهائي في بداية عام ١٩٣٩: «ويمكن أن نستنتج أن المخطط نفسه قد تطور حينئذ من مخطط ميتافيزيقي إلى مخطط تاريخي محتفظا بطبيعته الأخلاقية» (٣٢).

لذلك كان موضوع الجزء الثاني «التأجيل» هو رواية الجيل الذي يرى الحرب العالمية الثانية تقترب، وليس مغامرات «ماتيو» الغراية البائسة كل البؤس؛ كتب سارتر (٣٣) «أردت أن أرسم الطريق التي سلكها بعض الأشخاص وبعض الجماعات الاجتماعية بين ١٩٣٨ ـ ١٩٤٤. وستقودهم هذه الطريق إلى تحرير باريس، وربما لم تقدهم إلى التميز».

إن الأزمة التاريخية لرواية «التأجيل»، لأن كل فصل يحمل تاريخاً، من ٢٣ إلى ٣٠ أيلول (١٩٣٨)، مقسمة بين عدد من العواصم، وتتمثل الأزمة بتقنية متزامنة، تنحدر من «دوس باسوس»، وتجعلنا ننتقل من عاصمة إلى أخرى، من شخصية إلى أخرى. إن هذه الرواية بأفضل ما فيها، هي رواية لسواد الناس، الذين يملون عليها بنيتها: «كل هؤلاء الرجال أكرهوا أنفسهم لكي يذهبوا بلا دموع، كلهم كانوا رأوا الموت فجأة أمامهم وكلهم، بعد كثير من التردد والتواضع، كانوا مصممين على الموت. إنهم الآن يبقون بلهاء، الذراعان مهتزتان، حائرين في هذه الحياة التي ارتدت عليهم، والتي تركت لهم اللحظة، للحظة قصيرة، ولم يعودوا يعرفون ماذا يفعلون بها» (٣٤).

إذاً، إن رواية الجيل، كرواية «التأجيل» ورواية سن التعقل، تستبدل المصير المشترك بالمصير الفردي. لهذا السبب، تكثر الشخصيات، الذين يرمز بعضهم لوسط، أو لطبقة أو لبلد، وتقدم تلك الشخصيات في / ١٠٢/ أفق تاريخي. تستعير من التاريخ رجالاتها في الدولة، وجنرالاتها، وأحداثها، ومفكّرتها وبنيتها الزمنية المقصودة كما في رواية «الفاتحون» (٣٥)، ورواية «الشرط الإنساني»، ورواية «الأمل»، ورواية «التأجيل» التي تنغلق عندما يقطع زمن التاريخ، وعندما تتوقف الساعة.

لقد قدم «همنغواي» نسختين من رواية «الجيل»، إحداهما مزدوجة في «وداعاً أيها السلاح» (١٩٢٩) وفي «لمن تقرع الأجراس» (١٩٤٠)، وهي أكثر تاريخية وعسكرية. وتطعم الحبكة الغرامية(٣٦) بمعركة بلدٍ من أجل حريته أو بالديكتاتورية.

والثانية، كما فى رواية «الشمس تشرق أيضاً» (١٩٢٦) لاتترك التاريخ يتدخل مباشرة، وهى، مع ذلك، أقرب النسختين، إلى رواية «الجيل». فبدل أن تعكس أحداثاً معروفة من قبل فإنها تقدم، بطريقة رمزية ما كان «جيترودستاين» Gertrud Stein سماه «جيل ضائع». لقد ظهر هذا القول المشهور (فى العبارة الموضوعة فى بداية الرواية، وظهر فى الوقت نفسه فى نص رواية «سفر الجامعة» (٣٧) L' Ecclésiaste.

إن كل شخصية من شخصيات باريس ما بعد الحرب (٣٨) تمثل أكثر بكثير من نفسها. يجد الأبطال التائهون والذين لا هدف لهم، كما فى رواية «فيتزجيرالد» (لطيف هو الليل، ١٩٣٤) روايتى «جان ريس» Jean Rhys (١٩٢٤Quartet Voyage in the Dark، ١٩٢٨، إلخ....)، بنية التراجيديا، البنية التى يلخصها مؤلف رواية «الصدع» (The Crack Up، ١٩٣٦، طبعة ١٩٤٥) فى بداية أكثر قصصه القصيرة جمالاً: «كل وجود هو مدرج تهديم» وهكذا تهدم، بعد صعوده كل من «غاتسبى الرائع» (The Great Gatsby، ١٩٢٥)، أو «ناباب» Nabab الأخير (تايكون الأخير The Last Tycoon، ١٩٤١، غير منجزة)، وهكذا انتهت قصة «أطفال الجاز» التى تمثل انحطاط الحلم الأمريكى بين الحربين.

كان «جيرترود ستاين» يرى فى الجيل الذى خاض الحرب جيلاً مفسداً لأنه لايحترم أى شئ ويتهالك على الشراب. وخفف همنغواى نفسه من هذا القول: «أظن أن كل الأجيال ضائعة بسبب شئ ما وقد كانوا دائما كذلك وسيكونون دائماً كذلك «ويضيف، وهو يفكر بـ «جيرترود ستاين»: «لتذهب إلى الشيطان تلك الأفكار عن الجيل الضائع وكل تلك السمات الجائرة والتى يعد الوصول إليها سهلاً كل السهولة» (٣٩).

ضائع أم لا، لقد كتب همنغواى نفسه روايات الجيل المدرجة فى الدائرة المأساوية لأكثر مذابح / ١٠٣/ التاريخ ضخامة. إن لرواية «لمن تقرع الأجراس» فضلاً عن وحدة المكان وتقريباً وحدة الزمان (ستون ساعة)، بنية تراجيدية. (٤٠) فالحرب العالمية الثانية إن لم تكن مروية فإنها مذكورة فى رواية «ما وراء النهر وتحت الأشجار»، (١٩٥٠).

إن رواية المثقفون» (١٩٥٤) لـ «سيمون دو بوفوار» هى رواية جيل أيضاً، والشخصيات فيها مرموزة، وسارتر فى المركز، ربما كان ذلك زائداً، لأنه نفسه قال إن هذه الرواية «انتزعت منه ماهو أحق به». يكتب الراوى فى رواية «لعبة الصبر»، مجملاً Somme نشره «لويس غيو» Louis Guilloux عام ١٩٤٩ «حولية» حيث نشهد ظهور كل شخصيات الروايات السابقة للكاتب. تتذكر ويندمج بعضها ببعض، كقطع لعبة الصبر، وهى أيضاً (الشخصيات) تتحاور مع التاريخ، مع الحربين وحرب إسبانيا، ويشعر الراوى أنه «مسؤول» عن هذا العالم.

البنية الحسابية:

تنحدر من أقدم تقاليد الإنسانية ومع ذلك فقد انبعثت من جديد فى أكثر كتب المعاصرة حداثة: إنها البنية العددية. إنها تساهم - وهذه بدهية جلية - فى البناء والإغلاق عندما يقيس الروائى نصه كمهندس أو معمارى وعلى ذلك فإنها تبشر بالعمل المفتوح لأن تلك الحسابات فى غالب الأحيان متخفية ومعانيها رمزية.

وإن رواية «ريمون كنو» Raymond Queneau هى المثل الأنسب لهذه البنية العددية وقد عبر عن ذلك هو نفسه فى: عصى وأعداد وحروف وفى حواراته مع جورج شاربونيى Georges Char-bonnier (١٩٦٢) وهو يصرح فى الأخيرة هذه: «لقد كنت دائماً أعتقد أن على العمل الأدبى أن يمتلك بنية وشكلاً، ووجدتنى فى أول رواية كتبتها ملزماً نفسى على أن تكون تلك البنية متناهية الدقة وأن تكون ما أمكن ذلك متعددة أى: ألا يكون هناك بنية واحدة فقط، بل عدد من البنى. ويمكن القول: إننى كنت فى ذلك الوقت من محبى الحسابية، وأنشأت ذلك البناء على تركيبات الأعداد التى كان بعضها عشوائياً/ ١٠٤/، وبعضها الآخر، أوحت لى به الأذواق الشخصية، [٤١] ولاينبغى أن يكون البناء ظاهراً: إنه مساعد على الإبداع وليس للقراءة. فى رواية «النجيل» Le Chiendent (١٩٣٣) هناك سبعة فصول (وليس ثلاثة عشر كما جاء فى الحوارات)، وكل فصل مقسم إلى ثلاث عشرة فقرةً، ولكل فقرةٍ شكلها الخاص وطبيعتها الخاصة بشكل من الأشكال إما بالأسلوب وإما بتغيير فى الأزمنة والأمكنة. وتبدو الأشخاص بشكل إيقاعى فى بعض الأحيان وفى بعض المواقع.

وان كل هذا أُعِدَّ على لوحات منظمةٍ كتنظيم رقعة الشطرنج [٤٢].

لدينا إذا حدى وتسعون شعبة لأن هذا العدد وكما تشير إلى ذلك «عصى وأرقام وحروف» هو مجموع الأعداد الثلاثة عشر الأول وبما أن مجموع العددين واحد فهو إذاً وفى الوقت نفسه عدد الموتى من المخلوقات وعدد عودتهم إلى الوجود، عودة لم أتصورها حينئذ إلا أبدية غير منقطعة من الحزن دون أمل، وسيجد بعض النقاد [٤٣] فى رواية «وجه من حجارة» Guelle de Pierre ورواية «أطفال ليمون» Les enfants du Limon «الأزمنة الثلاثة» التى ترمز إلى مبادئ المعرفة الروحية الثلاثة، الثلاثية التحليلية النفسية (هذا، أنا، الأنا المثالى)، الجدلية الهيجيلية. ويشير «كنو» أيضاً إلى أنه وفى منتصف رواية «أطفال ليمون» فى الفصل الذى يقع فى منتصف الرواية، يقال بوضوح وبساطة إن هذا هو موضوع الفصل المشار إليه ويقول عن نفسه هو: «إنه يجد نفسه فى منتصف الرواية» [٤٤].

وبعد ذلك بدءاً من «بييرو» صديقى Pierrot mon ami يتخلص «كنو» من الإفراط فى البنية الرياضية» [٤٥] ومن هم نظام الجنونية الحسابية ومن تلك اللعبة التى تخترع قواعدها ثم تخضع لها بعد ذلك» ولكنه احتفظ بهَمِّ البنية، واللغة عنده على الدوام مثل «لعب مع القواعد» «لعبة محاكمة» Jeu de raisonnement (٤٦) وربما تخلص «كنو» من جنونه الحسابى فى إطار التحليل

النفسى الذى تحمله ست سنوات. ويبقى أننا فى رواية (النجيل) Le Chiendent نجد بنى ظاهرية (فى المعنى اللسانى) الحوار والسد والمونولوج، والمحاكاة الساحرة... إلخ، وبنية عميقة، وهى حسابية، وهل يمكن أن نرى فى التذوق الحسابى هذا، عدا عن الموهبة الحسابية، أثراً لما يوليه السرياليون من أهمية للفلسفة المستورة (الخفية)؟ /١٠٥؟. إنه العصر الذى كان «بروتون» Breton يصرح فى إعلان السريالية الثانى (١٩٢٩). «إن للبحوث السريالية مع البحوث الكيميائية تشابها واضحاً فى الهدف» وحيث كان حوله الفنانون والكتاب كما يشير إلى ذلك Alexandrian يتعلمون مذهب الباطنية (٤٧) ويضمن «كنو» الذى كان لفترة عضواً فى المجموعة السريالية التى رسم لها بعد ذلك صورة كاريكاتورية فى Odile، إحدى أول رواياته (أطفال ليمون)، بحوثاً عن (مجانين الأدب) (٤٨) إنهم مؤلفو عددٍ كبير من التأملات الرياضية وخاصة عن الأمور المستحيلة، ويحلم فيها «بموسوعة للعلوم الصحيحة» فالمحتوى يتفق تماماً مع شكل الكتاب الذى هو مرقم بشكل كامل يمكن الحساب من البناء والترميز. وإنه لمن المثير أن نرى بحوث بعض الروائيين المعاصرين تتصل بأقدم الفلسفات. فمنذ فيثاغورس (بيتاغور) الذى لم يبق لنا من مؤلفاته شئ، ولكن أهميته تبدو من خلال نصوص Proclus: «بيتاغور» الذى أعطى الفلسفة الهندسية شكل ثقافة ليبرالية ناظراً إلى الأشياء من بداياتها ليكتشف المبادئ بوساطة تفحص فرضيات تستخدم منهجاً لا تجريبياً بل هو ثقافى خالص. وهو الذى اكتشف نظرية التناسبية ووجود بنية لأشكال العالم» (٤٩) ومنذ «كتاب الأعداد» الذى كان يدين بعنوانه اليونانى اللاتينى لإحصاء اليهود الذى يفتتح به فإنه مكون من ستة وثلاثين فصلاً تختص بثلاث فترات زمنية: تسعة عشر يوماً فى سيناء، ثمان وثلاثون سنة عبر الصحراء خمسة أشهر فى برارى مؤاب. وتتضح الباطنية اليهودية منذ القرن الأول للميلاد فى نصوص La Kabbale، واعتقدت القرون الوسطى المسيحية هى أيضاً بعد آباء الكنيسة برمزية الأعداد، فيكتب القديس أوغستين: «تتبدى الحكمة الإلهية فى الأعداد الراسخة فى كل الأشياء». ويستشهد بذلك «إميل مال» Emile Mâle فى كتابه (الفن الدينى فى القرن الثالث عشر فى فرنسا، الكتاب الأول) ويضيف أن العالم الفيزيائى والعالم الأخلاقى وبحسب الاختيار العشوائى للقديس أوغستين Augusti مبنيان على أعداد أبدية. والجمال نفسه هو إيقاع وعدد متناغم / ١٠٦/ فعلم الأعداد هو إذاً العلم الحقيقى للعالم، وتتضمن الأرقام سر العالم. فإيزيدور الإشبيلى آخ الآباء هو فى الوقت نفسه موسوعى، كما سيصبح كنو، ومؤلف «العدد الحر» (القرن السابع) ويضيف «إميل مال» بعض الأمثلة عن تلك الرموز العددية. فالعدد ثلاثة هو التثليث، والنفس التى هى صورة التثليث، والعدد سبعة هو أربعة مزاد إليها ثلاثة الجسد مزاد إليه الروح، العدد الإنسانى بكل ماتعنيه الكلمة واتحاد طبيعتين. هناك سبع فترات فى الحياة، وسبع فضائل، وسبعة مطالب Pater سبع خطايا عظيمة. فى الكون يحيلنا العدد سبعة إلى الكواكب السبع التى تتحكم بالحياة الإنسانية، وإلى الأيام السبعة التى خلق الله بها الكون «الأنغام السبعة للموسيقا الغريغورية هى، كما دلت آخر التحليلات، التعبير الحساس عن النظام الكونى (٥٠)». وقد أقام دانتى نفسه ملحمته على تلك الحسابية المقدسة: «فقد قرر دانتى منذ البداية أن كل قسم من ثلاثيته سيقسم إلى ثلاث وثلاثين أغنية تيمناً بالسنوات الثلاث والثلاثين الأخيرة من حياة

المسيح» (٥١). والمقطع الثانى الذى اعتمده فى الشعر هو العلامة المميزة لهذا الرقم الروحى. إذن يرث الروائيون المعاصرون حسابية كانت فيما مضى مقدسة وأصبحت اليوم دنيوية، وهم لايعتقدون بلاشك اليوم برمزية الأعداد. ولكنهم يظلون مشدودين لها، وعندما لايكونون كذلك، فالقراء أو النقاد هم فى محلهم. فمن ذا الذى لايشد انتباهه تنظيمهم رواية «فى البحث عن الزمن المفقود» بذلك الإيقاع الثنائى (الزمن المفقود/ الزمن المستعاد) والثلاثى (بجانب بيت سوان/ بجانب جيرمانت)، الزمن المستعاد) بل فى التقسيم النهائى لسبعة أقسام.

ويسجل «ميلان كوندورا» milan kundrea فى «فن الرواية» (غاليمار ١٩٨٦، كتبه بالفرنسية) أن كل واحدة من رواياته إلا واحدة، مقسومة إلى سبعة أقسام. وعندما كتب «الحياة،فى مكان آخر» فى ستة أقسام أضاف إليها قسما سابعا لأنه لم يكن راضيا. أمّا مجموعته «الحبوب المثيرة للضحك» فقد عدلها لتصبح فى سبع قصص بعد أن كانت فى عشر. وتجد التأليف نفسه فى «كتاب الضحك والنسيان» وقد أراد الكاتب وهو يكتب «طيش المخلوق الذى لايدافع عنه» أن يكسر حتميه العدد سبعة ولكن القسم الأول بدا له ناقصا ولذلك شعر أنه مجبر /١٠٧/ على تقسيمه عائدا بذلك إلى الرقم المقدر : «أقص كل هذا لأقول إن ذلك ليس تردد (تأنق) متطير بعدد سحرى وليس حسابا عقلانيا ولكنه ضرورة عميقة لاوعية غير مفهومة، نموذج مثالى للشكل الذى لاأستطيع الهروب منه. ورواياتى هى فروع لبناء أسس على الرقم سبعة».(٥٢)

وتوجد البنية الرياضية أيضا فى رواية «الدعابة» فى توزيع المنولوجات (الرواية تحكيها أربع شخصيات) «وهى إذن توجه» إضاءة الشخصيات. «وليس هذا النظام ميتا، ولكنه «يفرض نفسه بكل طبيعية كضرورة للشكل. «أقسام كل رواية وفصولها مرقمة : «تقسيم الرواية إلى أقسام والأقسام إلى فصول والفصول إلى فقرات، وبعبارة أخرى أود أن يكون تمفصل الرواية على جانب كبير من الوضوح» (٥٤) .

ويصح التفكير أن إحدى العلامات وأحد الدلائل على أن أحد الرواة فرض على نفسه بنية مؤسسة على الأعداد هو ترنيم الفصول. إن حضورها -وهى على كل حال قليلة - يدل على بناء. فحتى إن كان قد جويس joyce لايعطى لـ«أوليس» Ulysse الاثمانى عشرة أغنية، فنحن نعرف أن العناوين التى كان قد هيأها أولا تحيل إلى الأوديسة L'odysseeالتى تدين هى الأخرى بتقسيمها إلى أربع وعشرين أغنية كما هى حال الإلياذة L'Iliade تدين بهذا إلى النقاد الإسكندريين. إن الترقيم المفرط هو أكثر أهمية وعلى أية حالة أكثر طرافة فيقسم «ريمون أبيليو» Raymons abellio روايته «خندق بابل» (١٩٦٢ غاليمار Gallimard) إلى ثلاثة أقسام، واحد وعشرين فصلا، مئة مشهد مرقمة ومعنونة. وليس صدور هذه البحوث غريبا على البنية المطلقة، ومدخل لنظرية الأعداد التوارتية؟ مقاربات للاهوت الجديد. إن للأعداد عنده معنى باطنيا. قسم «ريمون كنو» Raymond Quenau رواية «أطفال ليمون» (كتبها بين عامى ١٩٣٠ - ١٩٣٨) إلى ثمانية كتب وإلى مئة وثمانية وستين فصلا.

«تمارين الأسلوب» عددها تسعة وتسعون تمرينا. ورواية «القديس كلنكلان» saint - clinglin (١٩٤٨) مقسومة إلى سبعة أقسام، الثلاثة الأولى تستخدم ثلاثة الأقسام الأولى من رواية /١٠٨/ «وجه من حجر» (١٩٣٤) والثلاثة التى تتلوها وتصحح القسمين الثانى والثالث من رواية «الأزمنة المختلطة» (١٩٤١) وأضيف قسم سابع، ويتكون كل من رواية «أحد الحياة» و«الأزهار الزرقاء» من واحد وعشرين فصلا. وسنجد بعد قليل حالة Calvino, perec, Cortazar ونسجل هنا أن رواية «الحياة وصفة استعمال» تتكون من تسعة وتسعين فصلا وخاتمة، وأن رواية «الحيز» Marelle مكونه من مئة وخمس وخمسين فقرة أو خانة.

ويقدم «فلاديمير نابوكوف» vladimir Navokov وهو أحد أشهر هواة الألعاب الفكرية ومؤلف رواية عن الشطرنج، «الدفاع» La defens Loujine مثالا خارقا للبنية العددية ويعطى فى الوقت نفسه لروايته بناء هو على الأرجح فريد، أما رواية «النار الباهتة» (Feu pale 1962) فهى فى الحقيقة قصيدة من تسع مئة وتسعة وتسعين بيتا مع شرحها العلمى ويكون الجميع رواية ذات مظهر بوليسى هنا تسع مئة وتسعة وتسعون بيتاً لأن البيت الألف كما يشير إلى ذلك الشرح (٥٥)، يشبه البيت الأول. ومع ذلك، يرقم «روبير موزيل» الذى تتكون روايته «رجل بلامزيا» مثل رواية «النار الباهتة» من بنية مفتوحة الفصول المختلفة باهتمام وبما ورثه عن ميله العلمى، مما يعطى مئة وثلاثا وعشرين فقرة فى الجزء الأول، مئة وثمانيا وعشرين فى ترجمة (Ed. du seuil). وبذلك ترى الكتاب يجدون فى البنية الحسابية طورا معنى رمزيا وطورا دعما تكوينيا وطوراً آخر إشباعا لهوس. وهذه الحسابات فى خدمة بناء العمل المغلق حينا والمفتوح حينا آخر.

العمل المفتوح

اقترضنا هذه العبارة من الكتاب المعروف ل «امبرتو إيكو» (١٩٦٢: التر جمة الفرنسية ١٩٦٥) (٥٦) يعد العمل الفنى نظام علامات يمكن ترجمتها بشكل لانهائى : «كل عمل فنى وإن كان شكلا /١٠٩/ منتهيا و«مغلقا» فى تماميته المفصلة على قده، «هو عمل مفتوح على الأقل لأنه يمكن أن يفسر بطرق مختلفة دون أن يمس ذلك خصوصيتهُ التى لاتختزل».ولايعنى ذلك فى رأينا انفتاح المعنى أو الدلالات ولكن انفتاح البنية.

والقارىء المنفذ «يشارك فى صناعة العمل «كما فى الموسيقا ما بعد السلسلية، محركات كالدر Les mobiles de Calder «الفن الحركى، الأثاث بوساطة العناصر، العمارة على قواطع متحركة. إنها مملكة غير المحدد وغير المستمر العلمى. فنحن لا ننظر إلى الأشكال فى حالتها النهائية ولكن فى حالة تكوينها : ومن هنا فإن اهتمام النقد العلمى بمسودات «فلوبير» و«جويس» أو «بروست» هو اهتمام معاصر. ولم يعد يتعلق بإيجاد معنى وحيد تحدده الفاتحة بل يحدده اللامتوقع والانبجاس المنفرد، الحرية.

البنية المقطعة :

على الرغم من بعض المحاولات الخجولة للتعريف، فإنه لم يكن هناك تكعيبية روائية حقيقية ولامستقبلية (على الرغم من رواية Marinetti مافاركا المستقبلي ١٩٠٩) مع ذلك فإن أسلوبي بناء – أوتهديم – قريبين من الفن البلاستيكي نجد هما في بعض الروايات : التقسيم والإلصاق، فمنذ عام ١٩١٢ كان هناك رواية غريبة ل «كارل أنشتين» أتمها عام ١٩٠٩ (٥٧) وهي «بوبو كان» Beb-uquin أو المولعون بالمعجزات «هواة المعجزات» (الترجمة الفرنسية أعاد طبعها صموئيل تاستي Samel tastet عام ١٩٧٨، ويحدد «كارل أنشتين» في رسالة عام ١٩٢٣ (٥٨) أرسلها إلى D.D. H.Kahnweier مفهومه للجمال: «مايهمني هو تحويل الإحساس بالفضاء ليس بطريقة نظرية – لكي لاترمي النظرية في وجهنا – وإنما بوساطة السرد، بتوضيح كيف تتحول الأشياء والتمثيلات ... إلخ عند الإنسان إلى أحاسيس فضائية [...] أدرى منذ زمن طويل أن ماسببته «التكعيبية» يتجاوز الرسم كثيرا. ولايمكن تسويغ التكعيبية إلا في حالة إبداع معادلات نفسية. في عام ١٩١٣ – ١٩١٤ يكتب جان كوكتو Jean Cocteau أكثر رواياته غرابة /١١٠/ «البوتوماك» Le potomak المطبوعة ١٩١٩. وهي مؤلفة من قطع متناثرة ومن نصوص مجمعةوثلثها رسوم. يحكي هذا الكتاب قصة وحش « البوتوماك» ومغامرة المؤلف الداخلية. وقد ترك «كوكتو» بعد مدة هذه الجمالية الثورية ليتبع الأسلوب الكلاسيكي الجديد وذلك في كتابه «توماس الخداع» وكتابه «الأطفال المزعجون» و «الانحراف الكبير». في عام ١٩٢٠ (٥٩) طبع الشاب «مالرو» Malraux الذي كان مبهورا بالرسم التكعيبي ومعجبا بـ«ماكس جاكوب»Max jacob وبـ«باليز ساندرارز» Balise cen-drars «عند جذور الشعر التكعيبي». (المعرفة La coinnaissance، كانون الثاني ١٩٢٠).

إن عددا قليلا من الاتجاهات في الرسم لم تجدما يوازيها في الآداب. إلا أننا نجد هذه البنية المتقطعة من قبل عند رجل منفرد، بائس، ضائع في الفضاء الذي يفصل الرمزية عن الحداثة، ولكن السريالية أعادت اكتشافه؛ إنه «ألفريد جاري» وقد طبع في عام ١٩١١ كتابه «إشارات الدكتور فوسترول الباتافيزيائي» وآراؤه كاملاً(كانت قد ظهرت أقسام منه في حياة المؤلف في مجلة Le mercure de france في أيار١٨٩٨ وفي La plume في تشرين الثاني - ١٩٠٠) لخص «ميشيل أريفي» michel arrive´ الأصالة في بنية هذا الكتاب «في الحقيقة إن ماتجمع في هذا الكتاب هي نصوص يبدو من المستحيل أن نقيم بينها أدنى علاقة : نسخة عن مآثر حاجب أعيد نسخها بعناية فائقة – حتى الخاتم وتتابع الفقرات مطبوعة كانت أم مخطوطة، محضر «رحلة من باريس وإليها عبر البحر» حيث تمثل الجزر التي تمت زيارتها في الحقيقة، وبالقدر نفسه عوالم أدبية أو رسمية أو موسيقية؛ تعريف للباتا فيزيك pata physipue متحذلق يبدو بدقة متوهمة. وصف خيالي للوحات معينة، حساب ظاهري، ولكنه غير قابل للمناقشة أبدا – لـ«الفضاء الآلهي» وكل ذلك مقطوع دوريا «بالمقطع الأحادي الحشوي، للقرد الكبير «بابيون بوس دوناج» papion bosse - de- Nage » الذي لم يكن يعرف من الكلام البشري إلا «ها –ها = ha, ha» (٦٠).إن العنوان

الفرعى الذى هو علامة تكوينية على الكتاب، وعقد مع القارئ، هو حقا «رواية العلمية الجديدة» كما العنوان الفرعى لرواية «الأيام والليالى» هو رواية «هارب» (١٨٩٧) وإن «السيست الآخر» L'autre alceste معنونة بغموض أكثر «دراما فى خمس-قصص «وميسالين messaline» «رواية من روما القديمة» (ظهرت فى المجلة البيضاء عام ١٩٠٠ فى مجلد كانون الثانى /١٩٠١/١١١) الذكر المتفوق Le surmale «رواية حديثة» (١٩٠٢) وإن كان جارى Jarry يندس ضمنياً فى النوع الروائى فذلك لكى يفجره. إن مايفصل فى الحقيقة البنية المفتوحة عن البنية المغلقة هو أن القطع التى تتفتت فيها ليست قابلة للجمع، ولايمكن بناؤها ثانية فى وحدة.

إن رواية «رجال الإرادة الطيبة» منظمة فى قطع غير معدودة؛ ولكن المجموع يمكن أن يوحد ونجد فيها نظاماً منطقياً تماماً. إن جمالية الإلصاق [٦١] على العكس، لاتخضع لأى منطق ونجد أثر ذلك فى أجمل روايتى ساندرارز «دان ياك» Dan Yack 1946، التى تجمع رواية «سطح الإبرة» التى كتبها من عام ١٩١٧ إلى «ساندارز» عام ١٩٢٨ و «اعترافات دان ياك» ١٩١٧ ـ ١٩٢٩)، ورواية «مورافاجين» Moravagine. ويبدو أن هذين الكتابين مستوحيان من تقنية روائى شعبى هو «غوستاف لوروج» Gustave Le Rauge الذى لصه «ساندرارز» مقطعاً إياه فى مجموعته الشعرية «كوداك» Kodak حيث رسم صورة الرجل المصعوق. «دان ياك» مثل «مورافاجين» هما مخلوقان ممسوخان يجوبان العالم مثل «الدكتور كورنيلوس Corneliusi الغامض» فى كتابات «لوروج» [٦٢] Le Rouge قصتهما، الأخيولة، مقطعة: ويجرى «ساندرارز» ذلك كالبرق، والجملة نفسها مشتتة. إنه عالم المشكال كما نجد فى عدد من روايات «غوميز دولاسيرنا» Gomez de LA Serrna فى العصر نفسه (الأرملة البيضاء والسوداء ترجمها إلى الفرنسية «جان كاسو» Jean Cassou ١٩٢٤).

الإلصاق Collage:

استخدم السرياليون الإلصاق استخداماً مطرداً؛ صفحات جرائد ومظاهر طباعية أخرى (اراغون Aragon فى الإباحية [٦٣] Le Libertinage و «فلاح باريس» "Le Paysan de Paris"). صور مخصصة لتحل محل الوصف الذى رفضه بروتون Breton فى الإعلان الأول والصور التى لم تكن قصداً فنية فى نادجا ناجا«أوراق ثبوتية للهوس العظيم بالسرد، بنية على شكل نزهة (نجا Nad-ja)، أوراق ثبوتية للهوس العظيم بالسد)، بل هناك أدلاء سياحيون متوهمون («مقطع الأوبرا») «الإحساس بالطبيعة فى Butte - Chaumot فى فلاح باريس).

ويجد الروائيون السرياليون فى بحثهم عن اللحظة المعجزة، وعن اللقيا / ١١٢/ وعن البنية المقصومة تناقضات قوية فى المادة، وسمة مؤكدة للصدمة الشعرية. وترتبط تقنية الإلصاق بارتجال الكتابة وتنكشف الرواية بقدر ماتكتب «يقول أراغون: لم أكتب أبداً قصة كنت أعرف مجرى أحداثها فقد كنت دائماً وأنا أكتب كقارئ يتعرف منظراً أو شخصية يكتشف طبعها

وسيرتها ومصيرها [٦٤]، يضاف إلى هذا «ممارسة التناقض» التى تهدم، وهذا بديهى، التأليف الكلاسيكى لصالح «منطق اللا منطق [٦٥]»، وإذا أردتم فإن كل رواية كانت عندى لقاء مظلة وآلة خياطة على طاولة تشريح» و «اجتماع كلمات». وتطمح رواية «فلاح باريس» إلى أن تكون «نوعاً جديداً! من الرواية يخالف كل القواعد التقليدية للأنواع. فهى ليست سدأ أو (قصة) ولاشخصية (رسماً)». ويذهب «أراغون» إلى حد القول إن رواياته هى نفسها «واقعية اشتراكية» «فالأحياء الجميلة» و «أجراس بال» لاتملك من سمات العمل المبنى إلا الظاهر.

إن حقيقة رواية الإلصاق وجوهرها يوجد فى روايات «ماكس إرنست» Max Ernst فرواية «المرأة ذات المئة رأس» (١٩٢٩) ورواية «أسبوع الصلاح» (١٩٣٤) اللتان أخرجتا بفضل القص من روايات قديمة مزخرفة من القن التاسع عشر ومن الموسوعات. وقد وجد «ف. سبيس» W. Spies أصل أكثر تلك المواد وأبرز للعيان فعل الصدمة التى حدثت فى الوقت نفسه بوساطة تقارب عدد من التناقضات داخل صورة لـ «اكس إرنست» وبوساطة مرور صورة تصعد من «ماكس إرنست» إلى جارته: وليس فى التسلسل أى نوع من العقلية وتنتقل نفس القارئ وإحساسه من صدمة إلى صدمة: فالتأويل والترجمة مفتوحان، ويجعل غياب النص من القارئ مبدعاً ويرجع إليه، إن أراد، أمر بناء القصة وإنشاء السرد والقصة المتخيلة.

التجميع - المونتاج Montage:

إذاً، إن المونتاج مقارنة بالإلصاق الذى يترك أمره للمصادفة ويتوافق تماماً مع السرد - النزهة عند السرياليين منهج أكثر وعياً - ونشير هنا إلى أن مايعد مونتاجاً / ١١٣/ عند الكاتب هو تقريباً لامونتاجdemontage عند القارئ الذى تدربه فى قراءاته تغيرات المشهد والقصة المتخيلة Fiction.

وإن أحد أكثر الأمثلة مناسبة للراوية «المجمعة» تضربه لنا رواية «النحل البرى» Wild Palms (الترجمة الفرنسية: النخل البرى، ١٩٣٩) لـ «ويليام فوكنر» William Faulkner حيث تتداخل قصتان. النخل البرى Wild Palms والرجل العجوز Old Man، وتتضمن كل واحدة خمسة فصول، ونمر من فصل من الأولى إلى فصل من الثانية ويحمل كل منهما، عنوان قصة وقد وضح ذلك «فوكنر» نفسه فقال: «كانت قصة واحدة وحيدة، إنها قصة «شارلوت ريتينمير» Charlottte Rittenmeyer و «هارى فيلبورن» Harry Wilbourne اللذين يضحيان بكل شئ فى سبيل الحب ويخسران بعد ذلك الحب نفسه، ولم أكن أدرى أنه سيكون هناك قصتان منفصلتان قبل أن أبدأ الكتاب. وعندما وصلت إلى نهاية ماهو الآن الجزء الأول من النخل البرى شعرت أنه ينقص شئ، وكان يجب تحديده، كما هو الحال فى طباق الموسيقا، بذلك كنت أكتب القصة المعنونة «الرجل العجوز» عندما تصل «النخل البرى» إلى مستواها حينئذ أوقفت كتابة «الرجل العجوز» إلى ماهو الآن جزؤها الأول وأشرع فى كتابة «النخل البرى» حتى يهبط شئ ما من جديد.

حينئذ كنت أضعه فى المستوى نفسه مستعيناً بجزء آخر من نقيضه، التى هى قصة رجل وجد حبه، وعندما وجده، قضى بقية الكتاب فى الهرب منه [...] وإن كان هناك قصتان فذلك بفعل الحظ أو الحاجة (٦٧)».

لقد استخدم «هوميروس» تقنية المونتاج التى تناوبتها غير قصة متخيلة واستخدمها «تولستوى» فى «أنا كارنينا». وإن العلاقة الوحيدة التى نستطيع مع ذلك إقامتها بين القصتين عند «فوكنر» هى من نوع رمزى كما هو الحال فى فليم كريفيث Griffith العظيم المتعصب (١٩١٦) الذى يحكى بالتتابع أربع قصص تقع فى أزمنة مختلفة تعالج الموضوع نفسه الذى يشير إليه العنوان.

وقد قدر «بوتور» Michel Butor حَقَّ قدره المونتاج التكعيبى لروايته، درجات: Degres» تنظيم درجات هو تنظيم بالزاوية اليمنى وهو تنظيم مكعب ذو اربعة أحجام (مكعب كل قاعة، صالات القاعة إحداهن قرب الأخرى ومع وحدة الزمن التى هى أيضاً مكعبات / ١١٤/ ذات احجام اربعة لأنها ساعات القاعة» (٦٨).

وإن لم تكن البنية مع ذلك قارة فذلك لأننا نمر دون توقف من قاعة إلى أخرى، ومن «مكعب» إلى آخر وإن أحد كتب «بوتور» المتأخرة اسمه (متحرك): «إن أحد الأشياء الهامة عندى أن ندرك الشعب فى حركته وخصوصاً بالطبع حركته الكبرى من الشرق إلى الغرب التى تسببت بعمار الولايات المتحدة» (٦٩).والقارئ مدعو إلى إنشاء المجموعة انطلاقاً من العناصر التى تقدم له لأن النص هو «تنظيم».

ونجد أمثلة أكثر تجارية وأكثر شيوعاً عند «أراغون»: «إليزا تريولى» Elsa Triolet وعند «ألدوس هاكسلى» Aldous Haxley (الطباق»، أو فى جملة «لويس غيو» Louis Guilloux لعبة الصبر (غاليمار ١٩٤٩) وفى رواية «طريق الحرية». ونجده بطريقة أكثر لطفاً عند «إيتالو كالفينو» Italo Calvino فهو إذا فى رواية «نعم مسافر فى ليلة شتاء» (١٩٧٩: ترجمة فرنسية دار النشر سوى Éd. du Seuil) يجمع غير قصة وشروحها وقصة قراءتها فى آنٍ معاً «أعمل على رواية الكثير من القصص مرة واحدة لأننى أود أن تشعر أن حول السرد قصصاً أخرى حتى الامتلاء، قصصاً أستطيع أن أحكيها أو ربما أستطيع روايتها، ومن يدرى إن لم أكن حكيتها فى مناسبة أخرى؟

فضاء تملاءه القصة التى ربما ليست شيئاً آخر إلا مدة حياتى حيث نستطيع كما فى الفضاء التنقل فى الاتجاهات كافة» (٧٠) يحمل أحد الفصول عنواناً رمزياً: «فى شبكة من الخطوط المتشابكة»، والفصل التالى «فى شبكة الخطوط المتقاطعة»، عنوانات روايات ثابتة فى الرواية: كما يشير إلى ذلك «كاليفنو» فالمونتاج فى المرآة وحتى فى المشكال. (٧١) Kaléidoscope ومن هنا أيضا جاءت فكرة كتاب لايكون إلا مونتاجاً من البداية إلى مستهل كتاب آخر، دمج بداية القص فى أخرى كما هو الحال فى «الف ليلة وليلة» (٧٢) ناهجاً هذا المنهج حَوْلَ «كالفينو»، -Cal

vino عنواناته، صانعاً فى كل مرة بداية رواية مختلفة، يأتى بها قارئ محتمل: «يبدو جيداً أن القارئ هو فعلاً على أهبة الذهاب، وسيحمل معه على سجادة أوراق الأشجار المضاءة بضوء قمر «تاكا كومى إيكوكا» "Takakumi Ekoka" (٧٣) ولكن ألا يقرأ القارئ على الأرجح حول حفرةٍ / ١١٥/ فارغة؟، وهذا فصل جديد، وبداية جديدة. أو بالأحرى أى قصة تنتظر هناك نهايتها؟ ولكننا كنا قد قرأنا أولاً بداية رواية «مائل على الساحل المنحدر» و «بعيداً عن مالورك» Malhork، وبداية رواية «دون خشية الدوار والرياح» وبداية رواية «انظر إلى أسفل كثافة الظلال» وبالطبع بداية رواية «نعم مسافر فى ليلة شتاء». هناك إذا إحدى عشرة رواية مجموعة فى رواية واحدة وشرحها فى اثنين وعشرين فصلاً (كل رواية وفصلها النقدى) مضافاً إليها فصل هو الخاتمة، زواج القارئ والقارئة؟ وفى سرير الزوجية ينهى (نعم مسافر فى ليلة شتاء). هذا البناء البارع والساخر لايبرز فقط كل إمكانيات المونتاج لحدثين متزامنين فقط، ولكن لنظام الادراج الذى لايحيل إلاّ إلى نفسه، لأن كل واحد من عناوين الرواية الأحد عشر هو عنصر من جملة وحيدة تحفظ أيضاً جمال الأصل وجمال الممكنات وجمال التقليد. ويرتبط أيضاً بالاتفاقى كما عرفه مشغل الأدب المحتمل.

الاتفاقىL'aléatoire:

لقد تم بوساطة تطور جديد. استبدال العمل الاتفاقى بالعمل المفتوح. فمنذ اللحظة التى نعدل فيها عن بنية مغلقة ونبحث عن نموذج غير متجانس - لوحة تكعيبية وإلصاق سريالى وأفلام «ويل» وايزنشتين Welles, Eisenstein - نمر من العالم «الجاد» الذى يود أن يكون صورة للواقع إلى عالم اللعب - أو الرياضيات. لم نعد نقلد بل ننتج، ولكن ماذا ننتج، ماهو جديد وغير معروف ومدهش؟ نستطيع من جانب أن نتخيل آلة لكتابة الروايات تعالج عقم المؤلف تدهشه هو نفسه. ونستطيع من جانب آخر أن نعد الأدب مثل رقعة شطرنج كبيرة بعض مربعاتها مشغولة بكتب الماضى ولكن مربعات أخرى لاتزال فارغة لأن كل التأليفات الممكنة لم تستخدم بعد. ونلتقى هنا بمشغل الأدب المحتمل أو «أوليبو» Oulipo (أوليبو: الأدب المحتمل، غاليمار، سلسلة أفكار ١٩٧٣، أطلس الأدب المحتمل / ١١٦/، غاليمار سلسلة أفكار ١٩٨١، المكتبة الأوليبية، عرضها «ج. روبود سلاتكين» J. Rouboud Slatkin ١٩٨١) نلاحظ أن بين الكتاب والرياضيين الذين انتسبوا لهذا الفريق أسماء كل من:

«نويل أرنو» "Noël Arnaud"، إيتالو كالفنيو "Italo Colvino"، مارسيل دوشا "Marcel Du Champ" جاك دو شاتو "Jacques Duchateau" فرانسوا لو ليونى "Francois Le Lionnais"، جان لو سكور "Jean Lescure"، جورج بيريك "Georges Perec"، ريمون كنو "Raymond Queneau"، جان كوفال "Jean Queval"، جاك روبو "Jacques Roubaud"، جاك بنس "Jacques Bens"، هارى ماتيوس "Harry Mathews"، أندرى بلافيى "André Blavier".

«الأوليبو يهتم بالأدب المحتمل. يعرض لموجبات تأليف النصوص الأدبية التى يستكشفها بعض أعضائه. وذلك يعنى أن الريطوريقا القديمة منهارة. فى الوقت الذى يعيد بعض النقاد

(ياكبسون، جنيت) اكتشاف فضائلها تعرض ريطوريقا أخرى موجباتها، ويعلنها بعض المؤلفين وآخرون يخفونها. نستطيع تحت عنوان «س + 7» أن نأخذ نصاً ومعجماً ونستبدل بكل اسم موصوف فى النص الاسم الموصوف السابع الذى يليه فى المعجم (٧٤). مما يعطى، واعتماداً على «التسجيل» التمرينات الأسلوبية لـ «كنو» Queneau: «بيض/ فى س + 7 فى زيت الكبريت، بخار ستة وعشرين بيتاً، تدفئة رطبة مع قطن يحل محل الدم، ساحة طويلة كما لو أننا أطلقنا عليها النار...» (٧٥).

إن «تمرينات الأسلوب» (١٩٤٧) نفسها هى التى تحكى القصة نفسها بتسع وتسعين طريقة مختلفة تستعير من الريطوريقا موجباتها («التلطيف»، «مجازيا»)، ومن علم النفس موجباته «الجانب الذاتى»، ومن النحو موجباته (الماضى غير المحدد، «الفعل الماضى») من الشعرية («سونيت» «المعلقة»)، من اللغات المحكية والسوقية ("Poor Lay Zang Lay" "Loucherbem") من العلوم («الطبية» و «الحيوانية»)، من الحسابية («تبديل المواقع من ٢ إلى ٥ أحرف»)، من السياسة («انفعالى») من الأسلوبية ««رسالة رسمية»») من الحواس («شمى» «ذوقى «طعمى» «لمسى» «النظرى» «السمعى». تستغل هذه التمرينات كل إمكانات الأداء مقابل مؤدى يفترض أنه غير متنوع، نسجل أن القصة المتخيلة الكلاسيكية تسعى على العكس إلى تنويع المؤديات انطلاقاً من اداءقليل التنوع. لأن ابحاث الأدب المحتمل هى فى المقام الأول صورية. وليست دون عاقبة على الدلالة. وبذلك فإن «جوج /١١٧/ بيريك» G. Perec، فى رواية «الاختفاء» (١٩٦٩) يلتزم إزالة حرف العلة E مع انها قَص مأثرة ريطوريقية وقواعدية، ولكنها أيضاً قصة اختفاء، ذاً، رواية مغامرات. يحكى المؤلف (بلا E، فى الأدب المحتمل) كيف أن ما كان فى أول الأمر لعبة ومراهنة ومولوداً فى عصر كان الناس فيه يفضلون «الدال» صار رواية («خيالية بقدر ماهو كذلك «بولهان» Paulhan أو «بونسون» "Ponson") واتخذ القص فى تلك الرواية «طريقة تعبير رمزية»، «كاشفاً عن القانون الذى يلهمه دون أن يخونه تماماً. إن ذلك القانون واجب كتابة، وربما يكون أيضاً إحالة إلى التحليل النفسى وإلى الدين وإلى غياب الأب وغياب الله، الذى يسم كل أعمال «بيريك».

إذن لاتدعى التأليفية المحتملة أنها مقطوعة عن العالم الواقعى، ولكنها تسبر إمكاناته «وقد كتب» جاك بينس» J. Bens أن الاحتمالية هى ضرب من تصور الشئ الأدبى أكثر منها تقنية تأليف». وهى تنفتح على واقعية حديثة. لأن الواقعية لاتبرز أبداً إلا جانباً من وجهها يسمح بألف من التأويلات والدلالات والحلول وكلها أيضاً محتملة» (٧٥). وينطبق هذا «على الآلة القصصية التأليفية» التى أنشأها «كالفينو» Calvino (قصر المصائر المتقاطعة، «سوى» Sueil، ١٩٧٦) معتمداً على لعبة التاروت Tarots ونلتقى من جديد بمفهوم اللعب باعتباره نموذجاً (وليس موضوعاً للقصة المتخيلة: وكما نعرف أن «ز فايغ» Zweig» و «نابوكوف» استخدما لعبة الشطرنج، واستخدم «كاواباتا» Kawabata لعبة «الكو» go، واستخدم «هيرمان هيسه» Herman Hesse» لعبة الكريات الزجاجية»، وفى السياق نفسه ألف الأرجنتينى «جوليو كورتازار» Julio Gortazar الذى أصبح فرنسياً، رواية الحيز Marelle (١٩٦٣: الترجمة الفرنسية، غاليمار، ١٩٦٦)-مسبوقة «بطريقة

استخدام» (يذكرها «بيريك» وسنعود إلى ذلك): «هذا الكتاب، وبطريقته الخاصة، عدة كتب، وهو على الخصوص كتابان. والقارئ مدعو للاختيار بين الإمكانيتين التاليتين: أن يقرأ الكتاب الأول كما نقرأ الكتب عادة وينتهي في الفصل السادس والخمسين، حيث نجد ثلاث نجمات تعادل كلمة «نهاية». بعد هذا، يستطيع الكاتب أن يتجاوز مايلي ذلك دون أسف. أما الكتاب الثاني فإنه يقرأ ابتداء من الفصل الثالث والسبعين مستمرين في القراءة حسب الطريقة الموصوفة في نهاية كل / ١١٨/ فصل «وتبدأ الطريقة الموصى بها كما يلي» ٧٣ ـ ١ – ٢ – ١١٦ – ٣ – ٤٨» إلخ حتى الفصل ٧٢، وهذا هو القسم المسمى «رواية»، ومن ٧٣ ـ ٥٥ القسم المسمى «محاولة»، ويمكن أن يقرأ بطريقة مستقلة (وترجمتهما مترجمتان مختلفتان).

لقد وضع «جورج بيريك» في بداية أكثر رواياته أهمية، وأكبرها حجماً «الحياة طريقة استخدام» (١٩٧٨) توطئة عرض فيها لفن لعبة المريكة Puzzle وهذه اللعبة هي بنية لأن «القطع المجمعة وحدها هي التي ستكون ذات طبيعة مقروءة، وسيكون لها معنى: لأن قطعة واحدة من المريكة لا قيمة لها إن أخذت على انفراد». إذاً إن البناء الذي تقدمه الرواية مقسوم إلى «غرف» متعددة، أو شقق، ويمر القص من واحدة إلى الأخرى خالطاً كثيراً من الحبكات وكثيراً من الشخصيات (التي لايستحيل أن نتابعها منفردة)، ومن هنا جاء التقسيم إلى أقسام، ثم إلى مقاطع مرقمة بالأرقام الرومانية (حتى الرقم ٩٩) [٧٨] كما في كتاب «تمرينات في الأسلوب»: إن رواية «الحياة طريقة استخدام» مهداة إلى ذكرى الروائي «ريمون كنو» R. Queneau)، ومن هنا جاءت الملحقات التي تعبر عن فرضية: فهارس، وكشف زمني، «تذكير بالأحداث الرئيسية المروية في هذا الكتاب» إلخ.

وقد وضح ذلك «بيريك» في مقالة عنوانها «أربعة أشكال» لرواية «الحياة طريقة استخدام» (الأطلس.. ص ٣٨٧ ٣٩٥). لقد كان للرواية ثلاث نقاط انطلاق في البداية وثلاثة مشاريع مسودات أولية: أن نطبق على رواية «التربيع اللاتيني المضاعف المتعامد من طراز رقم ١٠»، أن نصف بناءً باريسياً «قد أزيلت واجهته»، أن نحكي قصة «بارتليبوث» Bartlebooth (اسم مستوحى من بارنابوث» Barnabooth لـ «لاربو» Larbaud، ومن «بارتليبي» Bartleby لـ «ميلفيل» Milville) في لحظة كان فيها «بيريك» يعيد بناء مريكة Puzzle عملاقة. وفجأة، يشعر المؤلف أن كل مربع من المربعات المضاعفة يمكن أن يصير غرفة في البناء وفصلاً في الكتاب: «تحدد التعديلات التي تولدها البنية العناصر التأليفية لكل فصل [...] وتحتل مغامرة «بارتليبوث» في مركز هذه القصص المبنية كمريكات Puzzles مكاناً جوهرياً» [٧٩]. وبدلاً من وصف البناء طابقاً طابقاً فإن «بيريك» لايستوحي من المريكة، وإنما من مشوار الحصان على مربعات رقعة الشطرنج الأربعة وستين (مشكلة اسمها تعدد وظائف الحصان). لنلاحظ، دون أن ندخل في جزئيات مضجرة / ١١٩/ أن «بيريك» يصل من ذلك إلى «قائمة شروط» نموذج ميكانيكي ولعبي صنعه بنفسه، وتتضمن تلك القائمة (لائحة فيها اثنان وأربعون موضوعاً كان ينبغي أنت تثبت في ستة فصول) (ولائحة منها موجودة في ٢٣، الأطلس...، ص ٣٩٣). وليس القارئ بالتأكيد جبراً على إعادة

اكتشاف تلك الأصول الخفية أما الناقد فإنه سيهتم بذلك التكوين الذى يدين بالكثير للآلة وللمصادفة. يشير فريق «الأوليبو» Oulipo إلى العلاقات التى يمكنه إقامتها مع الحاسوب Ordinateur: فى مقالة «أوليبو ومعلوماتية» Oulipo et informatique، (أطلس...، ص ٢٩٧ ـ ٣٢١).

ويمضى «كالفينو» إلى حد الزعم أن «مساعدة الحاسوب»، وإن كان من المستبعد أن تحل محل الفعل الإبداعى للفنان، فإنها تسمح بالعكس بتحريره من عبودية البحث التأليفى» (٨٠). ونجد فى هذا درس «ريمون روسل» R. Roussel ولكنه فى غير موضعه بفضل الإليكترونيات.

إن «ريمون روسل» فى كتابه «كيف كتبت بعض كتبى» (بوستوم، ١٩٣٥، Posthume)، ندب نفسه ليشرح النهج «المغرق فى الخصوصية» الذى كان استخدمه لكتابة رواية «انطباعات عن إفريقية» ورواية «لوكوس سولوس» Locus solus ورواية «النجمة فى الجبهة» ورواية «غبار الشموس»، وهو لم يفعل ذلك لكى يساعد فى تحليل هذه الأعمال القديمة فقط، وإنما لكى يساعد «بعض كتاب المستقبل» فى استثمار هذا النهج.

إن الإبداع الأساسى مؤسس على كلمتين تكادان تكونان متشابهتين ("billard" و "Pillard") ثم «على تزاوج كلمتين لهما معنيان مختلفان» (٨١): فكلمة «Palmier» نخلة» مستخدمة بمعنى نوع من الحلوى، ثم بمعنى الشجرة، وتلك الكلمات مصوغة فى جمل نموضعها، مثلاً فى بداية القصة ونهايتها. ثم نعمد إلى الإسهاب. وهناك نهج معاكس يقتضى أن نفكك جملاً جاهزة («عندى تبغ جيد) تصبح «نعدى غبت ديج»، فقرة من بداية حكاية «الشاعر والموديسكية»). وهذا النهج هو بالجملة، قريب القافية. هناك فى الحالتين كلتيهما إبداع غير متوقع يرجع إلى التوليف الصوتى. إنه فى جوهره نهج شعرى» (٨٢).

إذاً، تولد هذه الجناسات وهذه التفكيكات وهذه المقاربات جملاً وصفحات ومقاطع كاملة من القصة المتخيلة. وبالعكس فإن الرحلات العديدة (التى منها رحلة حول العالم عام ١٩٢٠ ـ ١٩٢١) والتى قام بها «روسل» لم توح له بشئ: «لقد بدا لى أن الأشياء تستحق الذكر مادامت تشير بوضوح إلى أن الخيال هو عندى كل شئ» / ١٢٠/.

وينهى «أندريه بروتون» الدراسة التى خصصها لـ «روسل» فى كتابه «مختارات من الدعابة السوداء» مستشهدا بالنص المشهور الذى كتبه «جانيه Janet» عن «مارسيال Martial (والذى يذكر فيه «روسيل» مريضه «لسنوات طويلة») (٨٣): «ليس هناك إلا توليفات خيالية تماماً، تبدأ بفكرة عن الإنسان الآلى: إنسان آلى حقيقى، أم إنسانى؟ (لاعب الشطرنج عند «بو Poe» و «فرانكشتاين Frankenstein» عن «مارى شيللى Mary Shelley».

لقد اخترع «روسل» فى الحقيقة آلة للتخيل، آلة للكتابة.

لاشك أن المعلوماتية كما استشعرها فريق «أوليبو» لاتعطى لهذه النظرات انطلاقة جديدة (كما هو الحال بالنسبة إلى التسلية بالصورة). ولكن، بما أن الحاسوب يعمل دون تأمل (انظر

مجلة "Le Debat" «الإداركى»، كانون الثانى ١٩٨٨)، فإن ضعف الأدب الذى هو تأليفى خالص يكمن فى غياب التأمل.

كانت الكلاسيكية تعتقد أن المعنى ينتج الشكل، ويأمل ضرب من الحداثة أن ينتج الشكل المعنى أو المعانى، حتى وإن كان ذلك دون علم المؤلف وعلى الرغم من عقمه ـ أو أنه لم يعد هناك معنى، لأنه لم يعد هناك حاجة إليه. أليس المعنى دينياً، أو متيافيزيقياً؟.

اللامنجز 'L'inacheve:

إن النقد التوليدى، الذى لم نعد بحاجة إلى الحديث عن ازدهاره وانتشاره فى المجال الجامعى، يتخذ من النصوص الناقصة مادته الأساسية: المفكرات والملاحظات والمسودات، إن كان الأمر يتعلق بالمخطوطات، سواء أكانت مضروبة على الآلة الكاتبة أم تجارب طباعية فإنها تقدم ماقبل نصوص أخرى.

وتغرينا هذه الوثائق التى تعرض نواقصها بطبيعتها، بإنشاء نظرية للنص باعتباره غير قابل للإنجاز.وتتصل بذلك، لحسن الحظ، بكل فلسفات العمل المفتوح والمجهول والمتعدد والفكك والمقطع، ذى الحركة المستمرة باعتباره خطاباً لا نهائياً، «كتابة الكوارث». وإن كان للعمل بنية فإنها بنية الخراب، التى لم تتآكل بفعل الزمن، ولكنها ليست منجزة، كتلك الأعمدة المنصوبة فى حدائق البالية ـ رويال Palais - Royal، إنها خراب معكوس. ونستدعى، فى القرن العشرين مثال بروست وكافكا وموزيل. / ١٢١/ وإذا كناأكدنا فى بداية هذا الفصل أن رواية فى البحث عن الزمن المفقود «ذات بنية مغلقة، فقد فعلنا ذلك ونحن لانجهل أننا نستند إلى طبعة روايات «السجينة» و «اختفاء ألبيرتين» و «الزمن المستعاد» بعد وفاة مؤلفها، لنؤكد أن «بروست» ما كان أبداً لينهى عمله لو أنه لم يكن قابلاً للانتهاء. فلم يكن ليقبل، وهو المهوس بالأخطاء والشطب والتصحيح، بترك مخطوطته للناشر. مع ذلك، فإن الطبعة الجديدة فى مكتبة البلياد تحاول إبراز الأمور التالية: إن «بروست» قدم قبل موته لـ «غاستون غاليمار» نسخة مطبوعة من رواية «السجينة» أحد عشر يوماً قبل إنهائها (مصححة حتى الصفحة ١٢٣) وكان يريد لرواية «اختفاء ألبيرتين» نسختين، إحداهما طويلة والأخرى قصيرة (نشرتها ناتالى مورياك N. Mouriac فى دار النشر «غراسى» Grasset)، وضع «بروست» النسخة الأخيرة تلك فيما لو أن الناشر كان يفضل إظهار مجلد مختصر وبروست على قيد الحياة (وكان هذا الأخير يفكر على الأقل بذلك) ويتضمن ذلك المجلد رواية «السجينة» ورواية «اختفاء ألبيرتين».

ويقع نص رواية «الزمن المستعاد» فى خمسة دفاتر مخطوطة (أعطاها بروست أرقاماً من ١٦ إلى ٢٠). وهو، مع ذلك، مرفق بدفاتر مسودة أو بزيادات: ولا يستطيع أحد أن يتكهن بأى من هذه الدفاتر كان بروست سيحتفظ، ولهذا فإن طبعة البلياد توردها كلها عندما تكون مختلفة عن النص المخطوط. إذاً، إن هذا الصرح. كما هو، منجز لأن كلمة «نهاية» موجودة أربع مرات فى

أسفل صفحة المخطوطة الأخيرة، وهو فى الوقت نفسه لا منجز: كان بإمكان النص أن يتضخم من الداخل بالنشازات الخفية.

إن مجموع المسودات الزيادات التى لم تؤخذ بعين الاعتبار تعطى بوضوح صورة هذه البنى المتحركة والمتقلبة والغريبة، وهى مميزات الفن المعاصر، ولكن بشكل عفوى. وتحمل آخر عبارة فى رواية «الزمن المستعاد» أثر هذا التناقض: لأنها تكاد تكون مشطوبة تماماً ولاتمكن طباعتها دون ترميم، ولا يمكن أن تقرأ دون رواياتها الأخرى. لقد ترك «هنرى جيمس» روايتين لا منجزتين: «الإحساس بالماضى» و «البرج العاجى».

كتب الأولى فى بداية عام ١٩٠٠ وعزف عنها وعاد إليها بين عامى ١٩١٤، ١٩١٥ وعزف عنها من جديد، وهى تحكى قصة مؤرخ شاب يجد نفسه فجأة أسيراً للماضى ولسنة ١٨٢٠. ولكن المعركة مع الماضى كانت بلا/ ١٢٢/ شك، ضارية، تقلق المؤلف كل القلق: كتب «ليون إيديل» Léon Edelعن رواية «الإحساس بالماضى» إنها تظل قطعة مما كان يمكن أن يكون قصة خارقة عن الأشباح، وكان يمكن أن تكون - لو أمكن ذلك - اكتشاف «جويس» الفريد الذى يدله على طريقة إنهاء رحلته داخل نفسه وفى ماضيه الشخصى» (٨٤).

إن القلق الذى يصعب التخلص منه، والذى هو سبب الإنجاز الذى يترك مكاناً للأحلام الإبداعية للقارئ، هو قلق «ديبوسى» Debussy الذى لم يستطع أن ينهى أو يترك الأوبرا التى استمدها من «إدغاربو»، وعنوانها «انهيار عائلة أوشير» Usher.

إن الحصر النفسى الذى شعر به «جويس» فى بداية حرب ١٩١٤ والاكتئاب الشخصى هو الذى جعله يعزف عن رواية «البرج العاجى»، وهى رواية تدور حول موضوع يرمز إلى تقاعد الفنان: عندما لايكون هناك تقاعد ممكن ولا ملجأ ولا هروب أمام الرعب الفردى والعام، ويصبح الكتاب مستحيلاً (وعلى العكس من ذلك، فقد وجد «بروست» فى الحرب الكبرى محرضاً مكنه من إغناء رواية (الزمن المستعاد) بقسمها الخاص بـ «السيد، شارلوس Charlus إبان الحرب»).

ونضم إلى هذه الكتب المهدمة الرواية الأخيرة لصديق «جيمس» «جوزيف كونراد»: فرواية «قلق» (الترجمة الفرنسية: ١٩٥٦ وترجمها «ج. جان أوبرى» J.G. Aubry عن الإنكليزية «ترقب = Suspense» التى ظهرت فى دار النشر «دوبليدى = Doubleday» فى نيويوك ثم فى دار النشر «دانت Dent» فى لندن عام ١٩٢٥).

وموضوع الكتاب هو الأزمة التى أثارها «نابليون» فى البحر المتوسط بسبب وجوده فى جزيرة «إلب = Elbe» (واستوحى «كونراد»، بتوارد غريب، فى روايته هذه مذكرات كونتيسه «دوبوانى» De Boigne، كـ «بروست» فى «جانب جيرمانت». هنا أيضاً، ولجت الأزمة المؤلف الذى كتب لـ «جيد» «أظن أننى لن أنهى هذا الكتاب قط. ولا يزعجنى هذا الظن. سيكون هناك أغبياء ليقولوا: «أراد أن يصنع شيئا مفرطاً فى العظمة حتى قضى دونه «شاهدة قبر جميلة!» (٨٥).

وتنقطع الرواية (شأنها شأن رواية «الإحساس بالماضى» عند مشهد) رحيل فى قلب البحر، واستجواب ليلىّ، وبحث عن نجم ضائع: ولكنه ينقص من فى السماء؟» [٨٦]. إن اثنتين من روايات «فرانزكافكا» الثلاث غير منجزتين وهما: «أمريكا» (أو «النسيان») و «القصر». الأولى (١٩١٢) رواية مغامرات، تشردية بتكوينها، تحكى بنيتها البسيطة مغامرات شاب صغير/ ١٢٣/، عزف عنها مؤلفها الذى مزقه الشك والذى هو ناقد نفسه المتطرف. وكتب «كافكا» أيضاً فى عام ١٩١٤ فصلاً عنوانه «مسرح أو كلاهوما الكبير» اذى ينتهى بمغادرة عن طريق السكة الحديدية: «تجاوزوا فى اليوم الأول جبالاً عالية [...] وسالت السيول المتدفقة [...] وأنفاسها المتجمدة كانت تجعل الجلد يتجعد» (٨٧).

وكتب «كافكا» فى يومياته عام ١٩١٦ بعض السطور المخصصة لهذه الرواية، وتنتهى بالسؤال الرمزى: «ما الذى يستطيعون معرفته...» [٨٨].

وتقف رواية «القصر» عند وصف الكلام المتردد: «كانت تتكلم بصعوبة، وكنا نفهمها بصعوبة كبيرة، ولكن ماكانت تقوله...» تلك العجوز التى لانسمعها كانت إرهاصاً بالموت» [٨٩] وقد عبر «كافكا» فى رسالة إلى «ماكس برود» فى عام ١٩٢٢ عن «انهياره» الذى أجبره على ترك «قصة القصر» [٩٠]. مع أنه كان قد روى السيناريو لصديقه «ماكس برود». هذا الخوف من الانتهاء وذلك القلق أمام اللذين يقابلهما انفتاح النهاية النصف إرادية نجدهما أيضاً عند «سيلين». فى رواية «انكسار الغليون = الموت». ونجدهما خصوصاً وبإلغاز أكثر أيضاً عند «مالرو» فى رواية «سيطرة الماكر» ورواية «شيطان المطلق «ورواية» الصراع مع الملاك».

أما «موزيل» فهو كـ «بروست» و «كافكا» يترك روايته الكبيرة غير منجزة، لقد أدركه الموت مثلهم فجأة، ولم يكن قد تخلى عن الكتابة، كان يعمل فى الفصل الرابع عشر (فى المجلد الذى طبعته السيدة «موزيل» فى عام ١٩٤٣ (٥٥) من الجزء الثانى للطبعة الفرنسية التى ندين بها لـ «فيليب جاكوتى» بعنوان «أنفاس يوم من الصيف») (ص ٥٣٣ ـ ٥٤١).

إن اختيار «مارتا موزيل Martha Musil» اللامنجز، ودون أن نميز بين الطبعات، يمثل الرأى الذى ينتسب لأحد الذين يعتقدون أن الكتاب مرصود للانتهاء فى أربعة أقسام، طبعة «فريزى Frise» التى ترجمها «جاكوتى Jacottet»، طبعة «كايزر - ويلكنس Kaiser - Wilkins». وتجدر الإشارة هنا إلى أن «موزيل» ترك بعد موته أكوماً من المواد الأولية: فصل غير مصحح، فصل لايزال مخططاً، مسودات مخططات إجمالية لدراسات، وكان قد طبع مجلدين فى عام ١٩٣٠ (الجزء الأول ن طبعة «جاكوتى» وعام ١٩٣٢(الفصول الثمانية والثلاثون الأولى من هذه الطبعة المعنونة نحو السيطرة الألفية أو المجرمون). / ١٢٤/

لم يستطع «موزيل» فى أثناء السنوات العشر الأخيرة من حياته أن يتم مجلداً واحداً، ويخلص «جاكوتى» من نلك إلى رأى يقول بتفاهة محاولات إعادة البناء المنطقية لأسباب تبدو رئيسية: «وتجد هذه المصاعب جذورها فيه، فى عمق نفسه هو، فى التقسيم المؤلم والخصب

بطبيعته (والتى كان بسببها فى الحقيقة معاصراً بعمق اكثر). لقد كان ينبغى أن يصل إلى «رجل بلا ميزات» الذى هو أيضاً رجل الممكن»، إلى عمل مفتوح إذ لم يكن متصوراً أو حتى موجوداً فى لحظة من اللحظات أن تعرض بعمق شكلاً قاسياً، أو أن تريح هذه الرواية لمصلحة تلك الأخرى.

وكان ينبغى أن تبقى الرواية جوهريًا مجزاة، لا منجزة أم أن «موزيل» قد خان نفسه» (٩١) فالناشر والمترجم والقارئ مدعوون إلى الاختيار بين «الممكنات» لأن الروائى نفسه لم يقطع باختيار معين.فأولريش Ulriche يصل إلى نفسه فى القطعة المرقمة بـ (١٢٨) آخر قطع طبعة «فريزى Frise» (١٩٥٢) ويميل «جاكوتى» إلى «تبديل الإيديولوجيا المغلقة بالايديولوجيا المفتوحة».

ثلاثة احتمالات جيدة؛ فبدل الحقيقة نظام مفتوح [...] نأخذ الروح كما هى: شئ منبجس مزهر لايفضى أبداً إلى نتائج محددة» (٩٢). إذن يتوافق عصرنا تماماً مع هذه البنى الكبيرة اللامنجزة ويحملها على اكتشاف الأعمال التى استطاع مؤلفوها إنهاءها وإعطاءها قيمة، والتى لم تنته إلينا منها إلا قطع.

الكتب قبل سقراط، الكتب التى اصيب أصحابها قبل إنهائها فتركوها أشلاء: مثال ذلك «نيتشه». لذلك نفضل على كل شئ المقطع الأخير لـ «ميشيل أنج» و «لولو» Lulu، لـ «بيرغ Berg» وموسى وهارون لـ «شون بيرغ» Schonberg (الذى لم يستطع أبداً كتابة موسيقا القسم الثالث مع أنه كتب نصه). إن الحلم بلا نهاية / ١٢٥/.

الفصل الرابع

رواية المدينة ومدينة الرواية

لقد شهد القرن العشرون فى أوربا الغربية وفى الولايات المتحدة انطلاق خارقة لضواحى المدينة على حساب الأرياف. وأصبحت أكثر الروايات الكبرى، بالتوازى مع ذلك توازياً هو بلا شك ليس عرضياً، مخصصة للمدينة.

باريس رواية «فى البحث عن الزمن المفقود»، كانتون رواية «الغزاة»، شنغهاى فى رواية «الشرط الإنسانى»، مانشستر رواية «استخدام الوقت»، ونيويورك عند «دوس باسوس» أو عند «روب غريية»، وبرلين عند «دوبلين» Doblin، وفينا عند «موزيل» أو عند «دوديرى» Doderer أو عند «شنيتزلر» Schnitzler، والقاهرة عند «تسير كاس» Tsirkas وبتروغراد عند «بيلى» Bielyi وعند «شالوم أش»Schalom Asch، وجنيف عند «ألبير كوهين» Albert Cohen: إن كل اسم وعنوان من هذه الأعمال، والقائمة لا حدود لها، يستدعى عنواناً آخر من «همنغواى» إلى «كنو».

وإن كنا لا نزال نصدر روايات عظيمة عن الريف، فإننا لا نفعل ذلك لاكتشافه، وإنما هى ردة فعل فـ «جيونو» لا يكتشف «البروفانس» وإنما يقابله بباريس وبالصناعة فى قرن الحروب.

ولا يخترع «فوكنر» جنوب الولايات المتحدة الأميركية، وإنما يقدمه، وهو فردوس مفقود مقارنة بجهنم الضواحى Des megapoles، على الرغم من عدم استقامته وعلى الرغم من تأخره. ونضيف إلى ما سبق المدن الخيالية «هيليوبوليس» عند «جنجر» Junger و «أورسونا» عند «جوليان غراك»، ومملكة «آد = Ade» عند «نابوكوف».وتتبنى المدينة الخيالية، لتواجه المدينة الواقعية التى طالما أغرت الجنس الروائى، حقوق الأدب، وأولها: الحق فى الإنتاج وليس إعادة الإنتاج.

إننا، فى القرن العشرين، نملك معماريين شأننا شأن «لى لودو» Les Ledoux و «لى بولى» Les Boullee: فالمدينة التى لم تبن بعد /١٢٦/ مازال بالإمكان إبداعها (هناك كتاب عنوانه «أو كسفورد التي لم تبن بعد» وهو مؤلف من مخططات متروكة). وهى ليست بالضرورة فردوساً: فللخيال جحيمه. فهل يستوى أن نسكن الإمبراطوريات المخيفة التى انشأها «جنجر» أو باريس رواية «الشمس تشرق ايضاً»؟ مدينة رواية «المحاكمة» أو مدينة رواية «الغثيان»؟ هل يلتقى المتخيل والواقعى فى انهما لا يسكنان؟ وكما أننا سمعنا صوت المؤلف يبتلع الرواية أو انه يلتهم نفسه، فإننا رأينا الشخصيات تحتضر، والبنى الكبيرة تنفجر، كما فى موروث القرن التاسع عشر، فهل ستبدو لنا رواية المدينة كملجأ أخير حيث نتذوق، مستندين إلى مشرب المقهى، «نبيذ باريس» (مارسيل إيميه)، او كملجأ لكل أنواع التعذيب، وليوم الحساب الأخير؟

ويبرز هنا سؤال فى المنهج. نستطيع أن نجرى جرداً حسب البلد، ضربا من الجغرافية الأدبية: ولكن موضوع النقد ليس (فقط) أن نصنع فهرساً (مع انه ينبغى أن يكون موجوداً).

وإنه لمن فضول الكلام أن نعرف من قبل أن «جويس» مغرم بـ «دبلن» التى غادرها إلى الأبد، وأنه لا يكتب إلا عن المدينة التى لن يراها بعد، كما كتب «هنرى جيمز» عن «بوستون» التى هرب منها، وكما كتب «كيبلينغ» عن الهند التى لم يكد يعرفها إلا فى طفولته وشبابه.

قل لى أين تعيش (أين لم تعد تعيش) أقل لك ما ستحكيه، إضافة متواضعة تقدمها السيرة: ماذا يهمنا فى نهاية الأمر إن كان «مالرو» لم يعرف شيئاً عن الصين عندما كتب رواية «الغزاة»؟ وهل مدينة «كانتون» فيها أقل واقعية، وهل تفرض نفسها على القارئ بدرجة أقل من «مدريد» فى رواية «الأمل» التى يعرفها حق المعرفة المقاتل الذى خاض الحرب الإسبانية؟ نحن نفضل «اورسينا» رواية «ساحل الرمال» أو «نانت» رواية «شكل مدينة»؟

لنخط خطوة أخرى، ولنقارن بين مدينة الرواية ومدينة الواقع؟ ويعنى ذلك أن نرى الأدب إما انعكاسا Reflet وإما انزياحا Ecart.

فى الافتراض الأول، وانطلاقا من نموذج مسبق الوجود، سنتفحص إخلاص النصوص أو عدم إخلاصها للمبدأ الأفلاطونى (فى أحسن الأحوال) ومبدأ الصورة الحقيقية (فى أسوأ الأحوال). هل قالت رواية المدينة كل ما نعرفه مسبقاً عن المدينة أو عن معرفة نظرية محتملة، لا نعرفها، ولكنها تستطيع أن تكون كذلك لأنها من قبل معرفة العلوم التاريخية والجغرافية والاجتماعية /١٢٧/؟ والفرضية الثانية هى فرضية الانزياح. بم تختلف الرواية عن المعيار، عندما يتعلق الأمر بوصف المدينة؟ هل هى ممسوخة، مشوهة، ضائعة المعالم؟ أو أنها ببساطة اصطفائية، جزئية؟ وكما أن الأسلوب سيكون انزياحاً بالنسبة إلى المعيار، فإن المدينة الأدبية ستكون مختلفة عن المدينة المتوسطة، عن مدينة المختصرات أو أننا لنثبت أن «باريس» «مارسيل بروست» تشبه الفكرة التى يحملها كل الناس عن باريس عام ١٩٠٠، باريس الحفاظ والمؤرخين: حينئذ، تصبح رواية «فى البحث عن الزمن المفقود» معادلاً لرواية «باريسى وبارسيوها» لـ «أندرى فوكيير» -An

dre Fouquieres، ولرواية «فى زمن الفرق» لـ إليزابيت دوغرامون» Elisabeth - de Gramont ولروايتى «ثلاثون عاما» و«العشاء فى المدينة» لـ «غابرييل - لويس برينجى» Gaabriel - Louis Pringue. أم أن باريس «بروست» مختلفة عن باريس التاريخية، وهى أكثر أبنية كلما ابتعدت عنها أكثر.ويبدو لنا مع ذلك أن المدينة الروائية سواء أكانت انعكاساً أم انزياحاً، هى قبل كل شىء عالم من الكلام وهى فى ذلك قريبة من شخصية الرواية، كما أنه تنبغى معالجتها كفضاء أبدعته الكلمات. وربما أراد الروائى أن يصف العالم، أو تهديمه: وهذا الهدم متجاوز بفعل أنه يبدع أيضاً عالماً خيالياً، كذلك العالم الذى أبدعه رسامو النهضة فى أفق رسومهم أو فى لوحاتهم التى تمثل التى تمثل عملية الصلب، مثل مدن «دوشيريكو» Dechirico أو مدن «دولفو» Delvauxأو مدن «فييرادوسيلفا» Vieiradesilva وإن تعلق الأمر بالرسم فإن النموذج لما يعد قضية، إن افترضنا أننا نستطيع العودة إليه فإننا نكون بذلك قد وقعنا فيما يسميه «بروست»، فى نقده «روسكان» Ruskin، خطيئة الشرك، كما لو أننا نذهب إلى «جيفيرنى = Giverny»، لأن «مونيه Monet» رسمها.

إذاً، ما المجبرات التى يفرضها نموذج المدينة على لغة الرواية؟ هل المدينة ديكور، أم منظر خلفى، أو، على العكس، الشخصية الرئيسية (يشار إليها فى بعض الأحيان منذ العنوان: «بيتروغراد» لـ «بيلى» Bielyi، و «برلين» فى رواية «ساحة الكسندر» بـ «دوبلين» Doblin و «أهالى دبلن» Dubliners لـ «جويس»، ورواية «نبيذ باريس» لـ «مارسيل إيمى»)؟.

ونجد المدينة بكليتها، أو مقسمة إلى أحياء كما فى رواية (الأحياء الجميلة، لـ «أراغون»). أو أنها مخفضة إلى بناء كما فى رواية (ممر ميلان لـ «بوتور» والحياة طريقة استخدام»، لـ «بيريك» التى تستشهد بالرواية السابقة).

وتستدعى المدينة أيضاً خط السير بهدف أو بلا هدف، مسيراً أو شراء الحاجيات أو التنزه، للأفراد أو للجماعات: التسكع فى رواية «فلاح/١٢٨/ باريس»، الحشود الثائرة عند «مالرو»، العاملون عند «جيل رومان»، فالمدينة هى أفق الحدث، ولكنها تشارك فيه أيضاً وتجعل نفسها ممثلة فيه، ففى رواية «الأمل»، مدريد التى هى وسيلة التصادم بين معسكرين، تصبح الفاعل والرمز أيضاً: فالمدينة تعيش وتبقى الجمهورية.الشارع والفندق والعمارة ووسائل المواصلات والأنهار، وما أكثر أمكنة الحدث. وأوضح «فيليب هامون» PH.Hamon قيمة الطراز المعمارى فى القص[1]. فالمدينة «خارج» له «داخل» نحاول إدراكه. إنها تستقبل وتزيح، أنها تسلسل، لذلك يبحث الوصف عن جوهر فى العمق، أو عن سطح للوصف، أو عن نظام للقيم.

(يصبح الطراز المعمارى، حقيقياً كان أم على «الورق»، ولأنه يراعى الإجبارات والتوصيات والتغريرات أو الإقناعات، التى تفرضها طقوس اجتماعية أو عشقية، تقنيات اجتماعية أو استراتيجيات عامة، إذاً تنقلات الشخصيات. إذاً تعاقبية، إذًا يصبح القص سهل البلوغ (ربما) على شعرية عامة) (٢).

إن ما يجعل الطراز المعمارى لمدينة ما أدبياً، هو أن الأدب يمنح الصمت صوتاً ويجعل المدينة تَعْبرُ من عالم التخييل إلى عالم المحسوس فى الوقت الذى لا تتحدث فيه المدينة، ولا يكون لها إلا وظيفة واحدة، وهى توفير السكن والسماح بحياة اجتماعية حول ميدان تدور فيه الحياة السياسية والاقتصادية والمالية، وتدور الحياة الدينية حول معابده وكنائسه.

إن الرواية هى ما يجعل الظاهر محسوساً (وهذا هو الوصف) وليس الظاهر فقط، ولكنها أيضاً تجعل حس المدينة محسوساً وتسمح شعرية المدينة بالتخيل والإحساس وفهم ما سيكون، دونها، معيشاً، إذًا ضائعاً على كر الأيام.

ونفهم الدور الذى لا يعوض للأدب: فإن كان التاريخ والجغرافيا يشرحان، وفى بعض الأحيان، يفهمان كقوانين عامة، فالأدب، دون إبعاد الدلالات، يوضح الروح التى تنفصل عن الجسد ومن مدينة إلى مدينة، ويُظْهر عدداً كبيراً من الأفراد يختلف بعضهم عن بعضهم الآخر. إن «فينا» Vienneالأدبية لا تختلف فقط عن باريس الأدبية، ولكن باريس «أراغون» ليست باريس «بروست»: وهى ليست حتى باريس «بروتون» Breton.

إذاً، كيف تصبح المدينة رواية؟ من إعادة الإنتاج، إلى التهديم، ومن التهديم إلى التحول. /١٢٩/ وكما أن على النقد الأدبى أن يذكر بأهمية الجزئيات ومتعتها، وأن النظرية ليست كل شيء. ونعزم على قراءة بعض من هذه الروايات - المدن التى ولدت فى القرن التاسع عشر وتحولت فى القرن العشرين.

المدينة البروستية

ليست المدينة البروستية بمعزل عن الجدلية التى تحكم نظام الأسماء فى رواية «فى البحث عن الزمن المفقود». يمر القاص، إذًا القارئ، فى مسيرته من الحلم إلى عتبة عالم مبتهج، يمر، على خيبة الظن، ثم على تغيير الهيئة بوساطة الأدب، ويتخذ مع ذلك مواقف متعددة فى وقت واحد: وإن رواية «فى البحث» باعتبارها رواية نزعة واحدة، بل عدة نزعات، تفكك باريس إلى مستلزمات الرغبة، إلى أمكنة لذة، وهى رواية تاريخية، لأن النثر الكونى الذى لا تستطيع الحبكة الاستمراردونه، يحتوى بالضرورة اللحظات الشعرية، ويبعث الكتاب قطعاً غير معدودة من مربكة Puzzleمنسية، ومن «لعبة مجتمع من مرقدها (*)».

تلك القطع فى حالة الفوضى، وتلك اللعبة التى أفسدها انفجار الحرب، تمهد «لحفلة رقص تنكرية» ولشيخوخة الآلهة فى رواية «الزمن المستعاد».

يمكن أن يبدو الحديث عن باريس «مارسيل بروست» غريباً، وهو الذى كان ينذرنا أننا نرى كل شيء فى المادة فى حين أن كل شيء فى الروح، فى نظرة الرسام. ألم يكن يكفى أن يشترى دليل «بايديكر» Baedeker أو دليل «جوان» Joanneلوان يؤشر على الأماكن، والعناوين والبائعين الذين تحدث الروائى إليهم؟ لماذا دَوَّن بكل تلك العناية اسم «بوارى بلانش» Poire - Blanche،

واسم «غواش» Gouache، واسم «ريدفيرن» Redfern، وشارع «أبا توكسى» Abatucci؟ الأنها ستختفى؟.

ولكن باريس هذه، هى أيضاً باريس التى يعرض فيها الرسم المعاصر، ولو كان انطباعياً (مات «مونيه» عام ١٩٢٦ أربع سنوات بعد «بروست»)، والتى تعرض فيها مسرحية «بيلياس» Pelleas، والتى تقدم فيها الباليه الروسية عروضها، والتى نستمع فيها إلى «ريشارد ستروس» Richard Strauss و «سترافينسكى» والتى يظهر فيها «الكتاب الجدد» ويختفون. وإن ظاهرة الموضة التى كانت تغرى «بروست» /١٣٠/ تلخص الماضى والمستقبل وتلخص ما يتلاشى والحداثة.

وقبل أن يؤسس فى المدينة نفسها متحف للملابس وآخر لتاريخ الموضة.. كانت أيضاً عاصمة الحرب الحديثة، الحرب العالمية الأولى، المدينة التى عرفت الحرب بوجود العسكريين، طبعاً ولكن عرفتها أيضاً بوجود القوات الأجنبية، وخصوصاً ذلك الشكل الحديث للحرب الذى هو القصف الجوى تلك الطائرات التى اختطفت من «بروست» المخلوق الذى أحبه كل الحب (مع حبه أمه)، وهاهى الآن عائدة لتهدد المدينة التى لم يغادرها الروائى. ونحن بذلك نطوف بالتتابع جغرافية باريس وسوسيولوجيتها، مدينة الفنون والمهارة، وباريس شيخوخة الآلهة. لم يجر «إيتين برونى» Etienne Brunet فى كتابه الأساسى «معجم بروست» (طبعة سلاتكين، Slattkine، ١٩٨٣، ٢ مجلدات) إحصاء لأسماء الأمكنة (التى تهمل غالباً فى فهارس الكتاب كـ «بلزاك» مثلاً). ونلاحظ مع ذلك أن اسم «باريس» يتكرر ٥٣٩ مرة فى رواية» فى البحث عن الزمن المفقود». و ٦٥ مرة فى رواية «من جانب بيت سوان». و ٧٧ مرة فى رواية «فى ظل ربيع الفتيات»، و ١٨ مرة فى رواية «من جهة غيرمانت» و ١١٦ مرة فى رواية «سدوم وعامورة» و ٤٩ مرة فى رواية «السجينة»، و ٤٥ مرة فى رواية «اختفاء ألبيرتين»، و ٧٩ مرة فى رواية «الزمن المستعاد». وإن أضفنا إلى هذه الإحصاءات أسماء الشوارع، والمحال التجارية التى (شغلت ست مئة سطراً فى فهرست الطبعة الجديدة من سلسلة البلياد (ولنقارنها بـ «كومبرى» Combray (٤٢٧ ذكراً)، وبـ «بالبيك» Balbec (٧٧٨) وبـ «دونسيير» Doncieres (١٠٩)، فيبدو أن رواية «فى البحث عن الزمن المفقود» هى بحق رواية باريس: «كومبرى»، هى ثلث رواية «من جانب بيت سوان» وبعض الصفحات من رواية «اختفاء ألبيرتين» ومن رواية «الزمن المستعاد»، و «بالبيك»، هى نصف رواية «فى ظل ربيع الفتيات» ورواية «سدوم وعامرة»، وباريس، هى كل ما يبقى.

عاصمة الثقافة:

تتألف باريس «بروست» تخطيطياً من ثلاثة دوائر: ضاحية سان ـ جيرمان، الأوبرا والشوارع الكبرى، المسطحات الخضراء: «الشانزيليزية» و «بوا دو بولونى/١٣١/ Bois de Boulogne وبالطبع من بعض الأماكن المركزية فى شارع «لاف ـ ماريا = L'ave -Maria» فى بولفارد «مونمارنسى» Montmarency (بسبب غونكور Goncourt)، ومن صروح ينبغى أن تذكر أيضاً : (٥ مرات) نوتردام، أو برج إيفل (مرة واحدة)، ولكن لا يذكر «القلب المقدس Le Sacre Coeur» ولا

«الحى اللاتينى» ولا «الكوليج دوفرانس». كيف كانت السوربون تبدو فى ذلك العصر؛ عصر الإصلاحات الكبرى (٣)، حيث كان التاريخ العلمى والتاريخ الأدبى فى طور التكون على الأقل (هاجم بيغوى Peguy القائمين عليها)؟ ولا يذكر «بروست» لا «لافيس Lavisse» ولا «لانغلوا = Langlois» ولا «سينيوبوس = Seignobos» ولا «لانسون = Lanson»، وإنه لمن الصحيح أن السيدة «لوغراندان = Legrandin» كانت تتردد على دروس «كارو = Caro» (المتوفى سنة ١٨٨٧) ودروس «برونتيير Brunetiere» (المتوفى سنة ١٩٠٦). ولكى تتم السيدة «دومارسانت = De-marsantes» (ج ٣، ٢١٤) تحصيلها كانت حفلات «لامورو = Lamoureux» الموسيقية (ج ٢، ص ٥٤٧). ويمثل «بريشو Brichot» كل الأساتذة فى السوربون.

أما «كوتار Cottard» «فقد كان لا يكن إلا قليلاً من الاستلطاف للسوربون الجديدة حيث بدأت أفكار العلوم الصحيحة، على الطريقة الألمانية، تتغلب على النزعة الإنسانية. وركز جهوده الآن على دروسه ولجان الامتحان فقط وبذلك صار لديه وقت أكثر يخصصه للواجبات الاجتماعية أى للأمسيات عند «فيردوران Verdurin» (ج ٣ ص ٢٦٢).

وهى الفترة التى برز فيها «بريشو Brichot» بين زملائه لأن الصحافة كانت تتحدث عنه، وهو يعطيهم دروساً فى الأناقة (ج ٢، ص ٢٦٢)، ولم يكن «شارلوس Charlus» ليضعه فى مكان أرفع على السلم الاجتماعى: «نتساءل أين يمكن أن يكون قد تعلم كل هذا مجرد مدرس بسيط فى السوربون، ومدير قديم لمدرسة ثانوية» (ج ٣، ٢٨٩)؛ سلم اجتماعى يتميز من السلم الثقافى، لأن «شارلوس» سيتابع درس «بريشو» (ج ٣، ص ٢٩١ـ ٢٩٢): «كان هناك من كل جانب صفان من الأساتذة الشباب اصطفوا لتحيته، وكان «بريشو» يرمقهم بألف نظرة ويهز رأسه ألف مرة تعبيراً عن الرضى، وهو يحرص على أن يبدو مزهواً أمام هؤلاء الشباب الذين كان يعرف أنه فى نظرهم حبر كبير، وكان همه أن يحتفظ ببرودة أعصابه، وأن يبقى فرنسياً متميزاً يوحى مظهره بضرب من التشجيع الحار De Sursum Corda لعجوز دائم التذمر يقول: «يا لله، سنعرف كيف نقاتل». ثم يعلو إثر ذلك تصفيق التلاميذ» (ج٣، ص ٢٩٢). هناك أزمنة أخرى، ولكن «بروست» يسجلها لأنه يتوقع أنها ستصير أخرى وإن كان «بريشو» مؤرخاً معاصراً /١٣٢/ فإنه كان فى واقع الأمر مقطوعاً عن الأدب المعاصر: ولكن «بريشو» كان يريد أن أحصل على حصتى من الوليمة، ويصرخ فى مناقشات الرسائل التى لا يجاريه أحد فى رئاستها أنه لا يحب أن نطرى الشبيبة بهذا القدر إلا لكى نربيها، بإعطائها بعض الاهتمام، ومعرضاً نفسه لأن تعامله الشبيبة كرجعى: «كان يقول وهو يرمقنى بتلك النظرة العابرة التى يلقيها الخطيب شذراً على أحد الحاضرين فى الحفل ويذكر اسمه، لا أريد أن أسىء إلى آلهة الشباب، ولا أود أن ألعن كهرطقى أو مرتد فى المصلى المالارمى، حيث شارك صديقنا الجديد، شأنه شأن كل لداته، فى القداس السرى، على الأقل كصبى المذبح، وبدا منهاراً أو حامل صليب وردى Croix - Rose ولكننا فى حقيقة الأمر رأينا كثيراً من أولئك المثقفين الذين يعبدون الفن والفن وحده، وهم من أولئك الذين إن لم يكفهم أن يشربوا الكحول مع «زولا» فإنهم يأخذون حقناً من «فيرلين» Verlaine لقد أصبحوا مدمنين على إخلاصهم البودليرى

ولن يكونوا بعد قادرين على الجهد الرجولى الذى يمكن أن يحتاجه الوطن منهم اليوم أو فى أى يوم آخر، وهم مخدرون بالعصاب الأدبى المفرط فى الجو الساخن، والمثير للنزق، والمثقل بالعفن المرضى وبرمزية مدخنة أفيون» (ج ٣، ص ٣٤٦).

ويأسف «إدمون دوغونكور Edmond de Goncourt فى تقليد رواية «الزمن المستعاد» لأنه «ليس فى كلام «بريشو» ما يدل على أنه يعرف كتبنا» ويظن أنه ضحية مؤامرة من السوربون.

ويحظى الكوليج دوفرانس، وهو مكان آخر من الأمكنة المرموقة للثقافة فى باريس، بعناية أقل من أولئك الذين يذهبون إلى القاعة التى يتحدث فيها أستاذ السنسكريته بلا مستمعين، يذهبون لمتابعة الدرس، ولكنهم يفعلون ذلك بحثاً عن الدفء» (ج٢، ص ٦٢٦) ويعرض «بريشو» نفسه كرسياً فى الكوليج على البارون «دوشارلوس»: «إن فكر مجلس الكليات أيها البارون فى إحداث كرسى اللواطة فإننى سأكون قطعاً أول مرشحيك بل إن قسماً لعلم النفس الفزيولوجى يناسبك أكثر وإنى أراك على الخصوص وقد احتللت كرسياً فى الكوليج دوفرانس مما يسمح لك بالتفرغ لدراساتك الشخصية التى تقدم نتائجها، كما يفعل أستاذ اللغة التامولية أو اللغة السنسكريتية، أمام العدد الضئيل من الأشخاص الذين يهتمون بإحدى هاتين اللغتين وسيستمع إليك شخصان والحاجب فى الكلية/ ١٣٣ / وليعلم أن هذا القول لا يعنى إلقاء ظلال من الشك على حجابنا الذين هم كما أظن فوق الشبهات» (ج٣، ص ٢٨).

أما بالنسبة إلى المجامع فإن جد الدوق «غيرمانت» والبارون «دوشارلوس» كان عضواً فى المجمع الفرنسى، ولكن الدوق «الحالى» لا يستطيع أن يكون «عضوا مراسلاً فى مجمع الفنون الجميلة». ولم يعد أعضاء المجمع الفرنسى أكثر فخراً من أعضاء رواية «الخالد» بـ «دوديه» Daudet، التى قرأها «بروست» (وهو يتحدث عن قضية «فران ـ لوكاش» Vrain - Lucas فى رواية «من جانب بيت سوان» : «إن ما نراه، مثلاً فى ساحة المعهد، بدلاً من رؤية أحد المجمعيين خارجاً لينادى فيكراً Fiacre، ما نراه، سيكون حالة الحذر الذى يبديه الأكاديمى كى لا يسقط إلى الخلف، رمز سقوطه، كما لو أنه ثمل أو أن الأرض مغطاة بالجليد».

وهكذا، فإن «بروست» عندما يتحدث عن المؤسسات الثقافية الباريسية يهتم بالمظاهر لا بالمضمون: فنشاط الجامعات والمجامع لا يهمه إلا قليلاً، ولكنه فى مقابل ذلك، يجعل من ترشيح لعضوية المجمع لوحة رائعة من الطرافة (٤) بخصوص الأمير «فون فافينهايم ـ مونستير بورغ ـ فينكين» Von Faffenheeim - Munsterbourg Weinigen ، الذى كان يتقرب من «نوربوا» Nor-pois (ج٢، ص ٥٥٤ ـ ٥٥٦) ووجد مفتاح المجمع الفرنسى فى اليوم الذى طلب أن يستقبل فى صالون السيدة «فيلليباريسيس» Villeparisis:» وقالت «نوربوا» حينئذ: ليس من شىء يتفق كل الاتفاق مع المعهد أكثر من الصالون الذى تحدثنى عنه».

ولنسجل أخيراً أن مدرسة العلوم السياسية الخاصة التى تردد إليها «بروست» لا ذكر لها فى رواية «سدوم وعامورة» إلا لأنها، وقد ارتبطت بعدئذ بالعمل الدبلوماسى، «نذرت» السيد «دوفوغوبير» De Vaugoubert «منذ سن العشرين» إلى العفة المسيحية».

الصالونات والمسارح:

هناك مكانان متميزان يظهران فى رواية «فى البحث....» أعمال الفن: الصالونات والمسارح لا يستخدم الصالون للقاءات الاجتماعية حصراً، ولا لكى ينتخب من يتردد عليها عضواً فى المجمع، إنها المكان الذى نلتقى فيه بالسيد «تيش» Tich أو «بيش» Biche، حيث يعلق الفنانون لوحاتهم (٥) مثل الدوق «دو غير مانت» (مع احتمال أن يبيعها، كالأميرة «دو غير/١٣٤/ مانت» فى متحف اللوكسمبورغ: كلوحة «لذائذ الرقص». التى تذكر بـ «دوغاس» Degas ولوحة «صورة جماعية للعائلة س «التى تذكر بـ «رونوار» Renoir، إنه المكان الذى تعزف فيه السوناته Sonateثم السباعيات، لـ «فانتوى» Vinteuil.

هنا يمكن للصالون أن يبدو مجدداً، مثل صالون الأميرة «دو بولينياك» De Polignac الذى سجل «بروست» أخباره لجريدة الفيغارو.

لقد مثلت «راشيل» Rachel، سيدة من سان ـ لو Saint -Loup، فى منزل إحدى قريبات «بروست» «مسرحية رمزية» كانت قد مثلتها على أحد المسارح الطليعية: «ولكنها لما ظهرت وبيدها زنبقة كبيرة، تلبس حلة منسوخة عن لوحة» Ancilla Domini (٦)، وكانت قد أقنعت «روبير Rob-ert» أنها «رؤيا الفن»، واستقبل ظهورها بين هذا الجمع من رجال الحلقة ورجال الدوقة بابتسامات حولتها لهجة الإنشاد الرتيبة وغرابة بعض الكلمات وتكرارها إلى ضحك عال، كان فى البداية مخنوقاً ثم لم يعد من الممكن السيطرة عليه حتى لم تستطع الراوية المسكينة المتابعة» (ج٢، ص ١٤٢).

وستنتقم «راشيل» لنفسها فى فندق «غيرمانت» فى «الزمن المستعاد» حيث تصبح صديقه الدوقة وتخسف «البيرما Berma» المتروكة. وأثر إلقاؤها فى الجمهور: «كان كل منهم ينظر شذراً إلى جاره نظرة عابرة فى المأدبة الأنيقة التى يحصل فيها أن يجد المرء بقربه أدوات جديدة، فرشاة لسرطان البحر، محك للسكر، الخ...، لا يعرف الهدف من وجودها ولا طريقة استخدامها، ويرجو أن يستخدمها جليس خبير بذلك لنتمكن بعد ذلك من تقليده. «وإن دوقة» غيرمانت» هى التى «أقرت لها بالنجاح عندما صاحت: «هذا رائع» فى منتصف القصيدة، التى ظنت أنها ربما انتهت».

ويقدم «بروست» فى نص رواية «من جانب غيرمانت»، وعلى المسرح المرتبط أيضاً بـ «راشيل» وبـ «سان ـ لو» راقصاً من فرقة «ديا غليف». ونلمح فى الكواليس صورة لـ «نيجنسكى» كما فى رواية (فى البحث عن الزمن المفقود، طبعة تاديبه، (ج٢، ص ١١٥٥ ـ ١١٥٦): «ينطلق وسط أولئك

الرجال، رجال المجتمع الراقى الذين يحيى بعضهم بعضا ويقفون لحظات ليتجاذبوا أطراف الحديث، كما فى المدينة، وينطلق من بينهم شاب يضع قبعة من المخمل الأسود، ويلبس تنورة كرزية اللون وساعداه مرفوعتان نحو السماء بأكمام من الحرير الأزرق. وكان وجهه مطلياً بنوع من البودرة من صنف الوردية كما فى بعض/ ١٣٥ / رسوم «فاتو» Watteauأو كما فى ألوان بعض الفراشات. كان يجرى بخفة على رؤوس أصابعه، يبدأ خطوته وعيونه مذهولة وحزينة، وثغره باسم، يرسم وهو يتمايل يمنة ويسرة حركة إيمائية بقبضة يديه، ثم يقفز بعد ذلك بخفة حتى السمائيات Frises. (*)

كان راقصاً رائعاً ومشهوراً من فرقة أجنبية كانت تحظى فى ذلك الوقت بنجاح كبير، وكانت غالباً ماترفق العروض المتنوعة بمشهد من الباليه وتكرر للمرة المئة قبل الدخول إلى المسرح خطوة الباليه الأولى التى سترفع عنها الستارة بعد قليل، كان ذلك الشاب الطائش ذو الوجه المطلى ببودرة الباستيل، وذو النظرات المذهولة، يتابع بخفة، فى طيرانه الأزرق والوردى حلمه وسط أولئك الرجال العاقلين والذين يرتدون السواد، ولهم طريقتهم فى التفكير والحياة، وفى التصرف حسب الحضارة والإنسانية التى كان التعبير المتغير لهذه الملاهى المزينة والسريعة غريباً عنها، لقد بقيت، كما لو أن الأمر يتعلق بهيمنة أخرى للطبيعة، مشدوداً وبعينين زائغتين إلى متابعة اللوحات التى كان يرسمها، بمهارته الفطرية والمجنحة والنزوية والمتعددة الألوان.

وكنت سأفعل مثلما فعلت أمام فراشة ضائعة وسط هذا الحشد.

لقد كان موسم الباليه الذى يقدمه مع رفاقه هذه الأيام فى باريس حديث الساعة بالمعنى الصحيح للعبارة كان هواة الفن يلتقون كل مساء فى تلك الباليه مثلهم مثل أنصار دريفوس لسنوات خلت، كانوا مأخوذين بقراءة الصحف التى تحمل لهم بعض الأخبار ذات الفائدة العلمية لقضيتهم، وبالأحاديث بين مؤدى العرض الذى كانوا شاهدوه بعد الظهر فى قصر العدالة، وهم يعيشون فى جو مشوق تتابع فيه الصحف كلها التعليق على حلمهم. وكان ديكور الباليهات وحلل الراقصين، رائعة من روائع أحد الرسامين الكبار، يدفعهم بعد العرض إلى مناقشات جمالية بلا نهاية يتابعونها بعد نهاية العرض، وهم يأكلون البوظة فى مقهى [هنا فى النص كلمة غير مقروءة] حيث كنا نتعرف إلى الرسامين والراقصين ونشير إليهم بالأصابع عندما كانوا يأتون هم أيضاً على طاولة أخرى ليشربوا [كلمة غير مقروءة].

وكان الناس يتحرقون شوقاً لرؤيتهم والتمتع برؤيتهم فى الباليه فى اليوم التالى وكان الناس يتلذذون/ /١٣٦ بالإحساس أنهم يعيشون على نحو أدبى حياة ميلان أيام كتبت راوية «دير بارما = La Chartreuse de Parme».

«برافو! برافو! آه هاتان اليدان اللتان ترقصان أيضاً، صاحت به السيدة «مونتارغى» Mon-targis إن هذا يفوق مهارة النساء، إنى، وأنا امرأة، عاجزة عن القيام بمثل هذا، فأدار الراقص رأسه نحوها، وبدا لشخصه البشرى شكل طائر خرافى كان يحاول أن يكونه، كان قاع عينيه

الضيق والأزرق يبتسم من بين الطلاء الأسود الذى كان يطيل رموشه ويجعدها فكأنها الهوائيات (الأنتينات)، وكان ثغره يفتر فى وسط وجهه الوردى كأنه زهرة زينية Zinnia * ثم إنه كان يكرر حركات يديه ليسليها وهو مبتسم، ويلطف الفنان الذى يعزف، مراعاة لك، النغم الذى قلت له إنك تحبه وتقلده بفرح الطفل القابع فيمن يفهم ما يجده الآخرون من تسلية بما يقوم به، بهذا القدر من الجدة. إن الطائر الخرافى القابع فى الشخص نفسه، فى شخص الفنان الذى يبتهج بالعزل وبالتعرف ويلفت نظر الآخرين إلى الحركة التى أتقنها كل الإتقان لأنه أجهد نفسه وأطال البحث المتميز ليصل إليها ـ وكانوا يقولون لنجاحه الاستثنائى الذى يرفع من رصيده فى مهنته : «يالله! إن غاية اللطف أن يتواضع الإنسان فى نفسه كل هذا التواضع! نعم، إن هذا لرائع! هذا على الأقل واحد ممن لا يختالون بأنفسهم. هل تفعل يداك الصغيرتان بالنساء مثل ذلك؟ سألته بصوت مصطنع الشفافية وبرىء، لأنها كانت تتصنع حسن النية فأجابها بنبرة خفية (وأشياء أخرى أيضاً)». إن هذا النص عن الباليه الروسية فرصة للحديث عن وجود هذه العروض الطليعية فى رواية «فى البحث....» وتذكر أثواب «فورتونى» Fortuny بديكورات «سيرت» Sert و «باكسيت» Bakst و «بنوا» Benois التى تذكر اليوم فى الباليهات الروسية بعصور الفن المحببة كل الحب بمساعدة الأعمال الفنية المخصبة بعقليتها ولكنها مع ذلك أصلية» (ج٣، ص ٨٧١). ولم تخطىء السيدة «فيردوران» فى ذلك ـ إن من ميزات فن «بروست» المتأصلة تكمن فى أن تطور ذوق شخص يرمز إلى تطور عام للذوق الشعبى : «منذ أن كان الذوق الشعبى يشيح بوجهه عن الفن العقلانى الفرنسى لـ «بيرغوت» Bergotte ويغرم خصوصاً بالموسيقى المستوردة إن السيدة «فيردوران» التى كانت/ ١٣٧ / بمثابة مراسل رسمى لكل الفنانين الأجانب فى باريس، ستصبح قريباً، وهى بجانب الأميرة الجميلة «يوربيليتيف» Yourbeletieff كجنية عجوز محدودبة، ولكنها قوية كل القوة عند الراقصين الروس.

إن هذا الغزو الجميل ضد الإغراء الذى لم يعترض عليه إلا النقاد الذين لا ذوق لهم، أوجد، كما نعرف، فى باريس حمى فضول، أقل مرارة، وأكثر أصالة جمالية، بل إنها ربما كانت مثل قضية «دريفوس» فى الإثارة وستكون السيدة «فيردوران» هنا أيضاً [..] فى الصف الأول، كما كنا قد رأيناها بقرب السيدة (زولا)، أمام المحكمة فى جلسات لجنة الجنايات، عندما كانت البشرية الجديدة، التى تشجع الباليه الروسى، تسارع إلى الأوبر متزينة بقنزعات Aigrettes غير معروفة، وكان يرى فى الصف الأول على الدوام السيدة «فيردوران» إلى جانب الأميرة «يور بيليتيف» (ج ٣، ص ٧٤١).

ونرى الفرقة وعمال الديكور «والمؤلفين الكبار» مجتمعين، مثل «إيغور سترافينسكى» Igor Stravinski و «ريشار ستروس» Richard Strauss (٧)، «هؤلاء المجددون الكبار، الذين جددوا الذوق، والمسرح، والذين أحدثوا ثورة فى فن ربما يكون أكثر تكلفاً من الرسم، أحدثوا فيه ثورة توازى فى عمقها الانطباعية» (ج٣، ص ٧٤١) (٨).

إذن لن نعجب من رؤية التكعيبية والمستقبلية مستشهداً بها (ج١ ص ٥٣٢، ج ٣ ص ٨١١).

والطليعة الأدبية موجودة أيضاً فى باريس «بروست» ونرى جديد «بيرغوت» يهرم بمرور الصفحات، إذن بمرور الزمن، ويظهر «كاتب جديد»، ومع أنه لم يذكر أى اسم فإننا استطعنا أن نحدد هوية الكاتب أنه «جيرودو»، وهوية هذا النص بانه تقليد لرواية «ليلة فى شاتورو» Nuit A Chateauroux. (كتب «جيرودو» : «لا يوجد فى محيط GQg فرق أو بعثات أجنبية وكانت الطرق المروحية التى تنطلق من (فوش) Foch أو من «بيتان» Petain خالية تماما، طوال أربعين كيلو متراً، من أى جنس آخر غير الفرنسيين [..]. وكان المنظفون ذوو التنانير الخضراء بلا قبعاتهم ذات الأذناب المصنوعة من جلد الظبى الجبلى، يسقون الطريق المكدمة») ذلك لأن «جيرودو» يمثل الطليعة الأدبية التى تقرن الهرمسية hermetismeوالتقاربات غير المنتظرة أو المستحيلة، والإحساسات الجديدة (ج٢، ص ٦٢٢ ـ ٦٢٣).

«إنه لمن النادر أن يفهم أو يشيع عمل ما دون أن يبدأ عمل كاتب آخر، لا يزال مجهولاً عند بعض العقليات الصعبة، بإحلال/ ١٣٨ / شغف جديد محل الشغف القديم الذى يكاد لا يستطيع فرض نفسه.

كانت جمل «بيرغوت»، التى أقرؤها غالباً ثم أعيد قراءتها فى كتبه، واضحة أمام عينى كوضوح أفكارى الخاصة؛ أعرفها كما أعرف قطع الأثاث فى غرفتى وألا حظها كما ألاحظ السيارات فى الشارع.

كل شيء كان يحدث بسهولة، إن لم يكن كما تعودنا أن نراه دائماً فعلى الأقل كما تعودنا أن نراه الآن.

وكان فى هذه الأثناء كاتب جديد بدأ بطباعة أعماله التى كانت العلاقات فيها بين الأشياء مختلفة كل الاختلاف عن العلاقات التى تربطها عندى حتى أننى لم أكن افهم أى شيء مما يكتبه كان يقول مثلاً: «إن انابيب السقاية معجبة بالصيانة المتقنة للطرق «(وكان هذا سهلاً، لأننى أنزلق على طول هذه الطرقات)» التى كانت تنطلق كل خمس دقائق من «بريا» Briand إلى «كلود» Claude حينئذ لم أعد افهم شيئاً لأننى كنت أنتظر اسم مدينة فإذا بى أحصل على اسم شخص كنت أشهد فقط أن الجملة لم تكن سيئة الصياغة، ولكننى لم أكن بارعاً وحاذقاً حتى أصل إلى كنههاكنت أستعيد نشاطى استعين برجلى وبيدى كى أصل إلى المكان الذى أستطيع أن أرى منه العلاقات الجديدة بين الأشياء كنت فى كل مرة أصل إلى منتصف الجملة ثم أقع، كما كان يحدث بعد ذلك فى الخدمة العسكرية حينما كنا نؤدى التمرين المسمى الرجاجة Portique إلا أن إعجابى بالكاتب الجديد لم يكن أقل من إعجاب طفل أخرق نمنحه درجة الصفر فى الجمباز أمام طفل آخر أكثر مهارة.

صرت منذ تلك اللحظة أقل إعجاباً بـ «بيرغوت» الذى بدا لى أن مصدر وضوحه التقصير، لقد كان زمن كنا فيه نرى الأشياء جيداً عندما كان يرسمها «فرومنتان» Fromentin، وكنا نتعرفها أكثر عندما كان الرسام «رونوار».

«ويخبرنا اليوم أصحاب الذوق الرفيع أن «رونوار» رسام كبير من القرن الثامن عشر. ولكنهم، وهم يقولون هذا، ينسون الزمن، وينسون أنه، وفي قلب القرن التاسع عشر، كان ينبغي أن يتوفر الكثير لكي يعد «رونوار» فناناً عظيماً ويعمد الرسام الأصيل والفنان الأصيل لكي ينجح في أن يكون مشهوراً، إلى سلوك سبيل طبيب العيون.

لأن العلاج برسومه ونثره ليس دائماً ممتعاً يقول لنا المعالج عندما ينتهي: الآن انظروا فإذا العالم (الذي لم يكن مبدعا لمرة واحدة، ولكنه كذلك كلما ولد فنان أصيل) يبدو لنا مختلفاً كل الاختلاف عن / ١٣٩ / العالم القديم، ولكنه واضح كل الوضوح.

نساء يمررن في الشارع، مختلفات عن نساء الماضي لأنهن نساء لوحات «رونوار»، تلك اللوحات التي كنا في الماضي نرفض أن نرى فيها النساء. والسيارات والماء والسماء هي أيضا سيارات لوحات «رونوار» وماؤها وسماؤها: تتملكنا رغبة التنزه في الغابة التي تشبه الغابة التي كانت تبدو لنا في اليوم الأول غابة على الرغم من كل شيء وكانت تبدو على سبيل المثال طلاء Ta-pisserie مزيناً بتطريزات متعددة ولكن تنقص منه بالتحديد التطريزات المختصة بالغابات ذلك هو العالم الجديد والبائد الذي أبدع منذ قليل وسيستمر حتى الكارثة الجيولوجية القادمة التي سيحدثها رسام جديد أو كاتب جديد أصيلين».

ليس في رواية «في البحث عن الزمن المفقود»، وفي أي قسم منها، لوحة عامة لكل الحركات الفنية والثقافية زمن الجمهورية الثالثة. لماذا؟ أولاً: لأنها رواية، ولأن ثلاثة فنانين يختصرون كل الآخرين، يماثلون بعضهم ويصرفون النظر عن بعضهم الآخر.

ثم إنه حينما يتعلق الأمر بممثلين صامتين وبأسماء تذكر عرضاً (مثل اسم «باكست» Bakst واسم «سترافينسكي»)، فإنهم مأخوذون بموجة نظرية تغمرهم في اللحظة التي تكتشفهم فيها وهذا ما تظهره المقارنة بين نصين: أحدهما هو «في ظل ربيع الفتيات»، والثاني هو «الزمن المستعاد» يصقل «بروست» في هذين النصين نظرية للتلقي أما بخصوص «القضاة الرسميين» فإن جدالهم اللفظي يتجدد كل عشر سنوات (لأن المشكال (*) Le Kaleidoscope لا يتركب فقط من الجماعات الاجتماعية، ولكن من الأفكار الاجتماعية، والسياسية والدينية التي تشهد امتداداً مؤقتاً بفضل توزعها بين جماعات متسعة، ولكنه على الرغم من ذلك تظل مقصورة على الحياة القصيرة للأفكار التي لم تستطع جدتها أن تغري إلا بعض النفوس التي لا يصعب إرضاؤها عندما توضع على المحك).

كذلك تتالت الأحزاب، والمدارس التي تربي نفسها دائماً على الإحساسات نفسها، والرجال ذوو الذكاء النسبي، الذين نذروا للمصاعب التي يعرض عنها أصحاب النفوس الأكثر تدقيقاً والأكثر صعوبة عندما يوضعون على المحك»

أما فى رواية «فى ظل ربيع الفتيات» فإن السؤال المطروح هو التالى: هل هناك فرق رئيسى بين ما ينتج قبلنا والماضى الأدبى والفنى؟ يجعلنا التوهم نعتقد ذلك، ولكن عمل العبقرى الذى لا يشبه بأى عمل آخر، كان دائماً يجد صعوبة فى إثارة الإعجاب / ١٤٠ / فوراً «تذوب الطليعة والثورة فى فلسفة للفن مفهومة كل الفهم: وإن لم يوضع فى الاعتبار الزمن الآتى، المنظور الحقيقى للأعمال العظيمة، فإن ذلك خطأ الحكم السيء، وإن وضع فى الاعتبار فإن ذلك شك خطير فى بعض الأحيان عند الصالحين.

إنه لمن السهل بلا شك أن نتخيل، بخيال يشبه الخيال الذى يماثل كل ما يبدو فى الأفق، أن كل الثورات التى حدثت حتى الآن فى الرسم أو الموسيقا كانت فى حدودها الدنيا تحترم بعض المقاييس، وأن ما نراه مباشراً أمامنا انطباعية، وبحث عن التنافر، واستخدام خاص للنسق الصينى، وتكعيبية ومستقبلية يختلف إلى حد بعيد عما سبق ذلك أننا كنا ننظر إلى ما سبق دون أن نضع فى الاعتبار أن تمثلاً طويلاً حوله فى عيوننا إلى مادة متنوعة بلا شك، ولكنها فى نهاية الأمر متناغمة يتجاور فيها «هوغو» و «موليير» تقليد أو انقطاع، لا أهمية لذلك. يصنع المشكال، بعيداً عن الضجيج الثقافى، وعن كل تلك «الصيحات فى باريس» التى تفتتح رواية «السجينة»، وعن كل الموضات الموصوفة بعناية وبكل جزئياتها، يصنع، من التقليد زيادة فى الانقطاع، ومن الانقطاع متابعة للتقليد وكما أن «باريس - سدوم» و «باريس - بومبيى» فى رواية «الزمن المستعاد» نجتا من القصف الجوى، الذى ينظر إليه على أنه حداثة الحرب، فإنه يوجد وراء المشكال هذا التعريف للفن، «الذى ليس إلا غزيرة نستمع إليها بخشوع فى وسط الصمت المفروض على كل ما بقى».. إن بين التقاليد التى يسجلها «بروست»، لأننا «قريبا لن نعرف ماذا يعنى ذلك» لهجة «أوديت سوا» الانكليزية، الشاى بأنواعها، السماور، والوأمات (*) المصغرة التى وصلت فى «نويل Noel وحدائق الشتاء، وسنلاحظ على الخصوص التقدم البطيء للكهرباء والهاتف؛ ويصبحان عنصر التخيل لأن الشخصيات تصفهما فى حوار مضحك: هل قيل لك إن الفندق الذى اشترته مجدداً السيدة «فيردوران» سيكون مضاءً بالكهرباء؟ ولست أعلم ذلك من مخبرى الخاص وإنما من مصدر آخر : إن الكهربائى نفسه «ميلدى» Milde (٩) هو الذى أخبرنى بذلك [....] حتى أن الغرفات سيكون لها مصابيحها الكهربائية مع عاكس يخفف من وهج النور. هذه / ١٤١ / بالتأكيد رفاهية محببة.إن معاصرينا يودون الجديد حتماً، الجديد الذى لا مزيد عليه فى العالم.

إن كنة إحدى صديقاتى تملك هاتفاً فى بيتها! وتستطيع أن تطلب أشياءها من البائع دون أن تخرج من منزلها! وأصدقكم القول إننى خططت بسذاجة لكى يسمح لى بالقدوم يومياً للتحدث بالجهاز وإن هذا يغرينى كل الإغراء، ولكن فى بيت صديقة وليس فى بيتى ويخيل إلى أننى لا أحب أن يكون عندى هاتف فى المنزل لأنه، وبعد مرور الفرحة الأولى، أظن أنه سيكون مصدر إزعاج حقيقى» (١٠).

وسيكون الرد على هذا الحوار المضحك ذلك المشهد الدرامى للاتصال الهاتفى بالجدة فى رواية «جانب غير مانت» لأنه سيكون إرهاصاً بفراق أبدى.

إذن، لم نعد ندرى إن كان ما يعول عليه فى المدينة، أهو صورتها أم تاريخها أم سكانها. باريس فى الحرب، كما يصفها «بروست» فى مئة وثلاثين صفحة من رواية «الزمن المستعاد» مضافة إلى النسخة المعدة قبل عام ١٩١٤، ومصاغة على شكل فصل عن «السيد (شارلوس) إبان الحرب »، إن «شارلوس» هو الذى يعلق، ويعجب بالجنود فى الشوارع، وهو الذى يبدو محباً للسلم وكارهاً للجيش وتنوب عنه شخصيات أخرى، وهذه فرصة لإظهار طريقة الاستعلام فى باريس.

تناولت السيدة «فيردوران»، «أول كرواساناتها فى الصباح الذى كانت فيه الصحف تحكى حكاية غرق السفينة «لوزيتانيا» Lusitaniaلقد كانت (السيدة «فيردوران»، وهى تغمس الكرواسانة فى القهوة بالحليب وتنقف جريدتها لتظل مفتوحة دون أن تكون بحاجة لتغيير وجهة يدها الأخرى عن الغمس، كانت تقول، «يا للفظاعة! إن هذا يفوق بفظاعته أكثر المآسى رعبا». ولكن موت كل هؤلاء الغرقى لم يكن ليشكل إلا جزءاً من مليار من اهتماماتها، لأنها كانت، وهى تبدى ملاحظاتها المتأسفة وفمها ممتلىء، تظهر على سحنتها هيئة حملها إلى هنا مذاق الكرواسانة على الأرجح، والتى لا يعادلها شىء لطرد الحزن، لقد كانت على الأغلب هيئة الرضى اللذيذ» (١١).

أما الراوى فقد كان مختبئاً خلال القصف فى ماخور «جوبيان» Jupienلوكان يدور فى الخارج مشهد بطولى، حرب وقصف.و «بروست» الذى لا يصف إلا ما كان رآه، لا يرسم الحرب إلا باعتبار أنها كانت مرئية فى باريس، كان مهدداً بالموت فى سماء كانت حتى الآن هادئة. وكانت تدور فى داخل «فندق / ١٤٢ / التبديل الحر»(*)، كما يقول الروائى مستشهداً بـ «فيدو» Fey-deau، مشاهد غريبة وجهنمية حيث كان يأتى اللواطيون لكى يجلدوا، وحيث نجد «دوشارلوس» مقيداً.

كان هناك فى الخارج «هيركولانوم» Herculanum، و «بومبيى» Pompei: وفى الداخل «سدوم» وإن «شارلوس» نفسه هو الذى أجرى هذه المقارنة: «عندما قال: أعتقد أننا سنلقى غداً مصير مدن «فيزوف» Vesuve: وهذه المدن كانت تشعر أنها مهددة بمصير المدن الملعونة فى التوارة لقد وجد على جدران منازل «بومبيى» الكتابة الموحية التالية: «سدوم وعامورة» (١٢).

يتبنى الراوى هذه الموازنة، عندما يتحول الباريسيون إلى «بومبين» وقد نزلوا ليختبئوا من «نار السماء» (ونجد هنا ثانية عبارة «سدوم وعامورة»، فى ردهات ذلك الاختراع الحديث، المترو، «ردهات سوداء مثل سراديب الأموات»، جهنم الملذات: «تستحكم مع تلك الظلمة، ولقد كان أولئك الذين اعتادوا على فندق «جوبيان» يظنون أنهم سافروا وجاؤوا ليشهدوا ظاهرة طبيعية مثل موج البحر أو مثل الكسوف وأنهم سيتذوقون بدلاً من اللذة الجاهزة والحضرية، لذة لقاء مفاجىء فى المجهول، لقد كانوا يمارسون تحت رعد القنابل البركانى، عند سفح مكان «بومبى» سىء، طقوساً

سرية في ظلمات سراديب الأموات» [١٣] وينسجم العنف المصطنع فى الماخور الذى يديره «جوبيان»، والذي يرهص برواية «البلكون» لـ «جان جونيه» Jean Genet، مع العنف الطبيعى للحرب. نجد ثانية فى هذا المشهد الرائع، الأرض والسماء، ومخطط لوحة من «اللوفر» استشهد بها «بروست» وهى لوحة «دفن الكونت أوركاز» [١٤] L enterment du Comte d'orgaz.

نفلت من واقعية قصة الحرب بواسطة التوافق الذى يوجده استخدام الرموز، وبوساطة المرجعية التاريخية (التوراة، روما)، وبوساطة المرجعية إلى تاريخ الفن: لقد أصبحت المدينة عملاً فنياً، محصوراً في نسيج من اللازمات، وصور العلاقات الثقافية.

ونجد فى باريس المهددة بالموت سيرورة التخيل فكما أن «أوتوى» Auteuilالمهدمة، مع منازلها التى تعود ملكيتها لعائلة «فيل» Weil تعود إلى الحياة فى بيت «كومبرى» Combray(حيث نقلت شوارع «بيرشامب» Perchampsوشوارع «الكور» De la Cure /١٤٣ / شوارع «أوتوى» الحقيقية)، فإن باريس أخرى، باريس «غيرمانت»، هى محط الأحلام، وخيبة الأمل، ثم الانبعاث.

لنقرأ الحوليات التى أعطاها «بروست» لجريدة «الفيغارو» Figaroعن صالونات الكونتسية «إيمرى دولا روش فوكولد» Aimery de la roche Foucauld، والأميرة «ماتليد» Mathilde، و «مادلين لومير» Madeleine lemaireوالأميرة «دوبولينياك» De Polignac، والكونتيسة «أوسون فيل» Houssonville و «دو لابوتوكا» De la potocka، وعن الحفلة فى «فرساى الشرقى» عند «روبير دومونتيسكيو» [١٥] R.de Montesquiou: نجد فى تلك الحوليات كل شىء، عدا العبقرية. لم تتجاوز السطحية التاريخية المستوى الوثائقى، وصفاً أم فهرساً للأشخاص ولبعض الآراء. إن تلك الأمكنة الباريسية التى تلاشت فى وقت متأخر، عندما ذابت، وتغيرت صورتها بوساطة الأسلوب، وبث الخيال فيها الحياة، واندرجت فى العقدة: تلك الأماكن المستعارة من الأحياء ذوات الإرقام (٧، ٨، ١٦)، (ففندق الدوق «غيرمانت» يقع فعلاً ويضرب من التناقض، فى الجانب الأيمن، «ويقع أول صالونات الضاحية فى الجانب الأيمن» [١٦]: «ولكننى كنت أظن أن ضاحية» سان جيرمان» فى أيامنا، موزعة بين أحياء مختلفة وانه لتمتعه بامتياز الحصانة الدولية (*) الذى يشبه الامتياز الذى يجعل مقر السفارة الفرنسية فى «سان بطرسبورغ» أو فى «روما» أرضا فرنسية، فى حين أن مدخل درجنا كان على بعد مترين من مقر «دوغيرمانت» كان يبعد مئة فرسخ عن ضاحية «سان جيرمان»، وكان سرادق مدخل ذلك المقر [...] يشكل فى معظمه قسماً من أكثر أقسام ضاحية «سان جيرمان» أصالة) [١٧]، تلك الأماكن، أصبحت هى أيضاً آثاراً فنية ففندق «غيرمانت» نموذج لكل الصالونات، ولكل الأماكن الاجتماعية (على الرغم من وجود فندق الأمير «غيرمانت» وفندق «فيردوران»)، لا يمكن له أن يكون إلا فى مدينة مثل باريس، ولكنها باريس الحلم او الخلود، باريس رواية «الزمن المستعاد». لأن الزمن، زمن الكتاب موجود فى الحقيقة على البلاط اللامنتظم للعاصمة، مادة متواضعة صنعت منذ فجر التاريخ، وليس فى الاتحاد مع «فينيسا» Venise.

وما دام الأمر كذلك؛ فإلام يستخدم التاريخ؟ يعرف «بروست» المعجب بـ «ميشليه» Michelet أفضل من أى كان، وأفضل من المؤرخين الوضعيين فى نهاية القرن التاسع عشر بلا شك، يعرف، أن عليه أن يبعث الماضى، كل الماضى.

يكتشف مؤلف رواية «الزمن المستعاد» وظيفة الرواية، عندما تتسلسل الأحداث والتواريخ والأشخاص فى قصة «لافيس» Lavisse أو «لانغلوا» Langlois أو «سينيوبوس» Seignobos أو حتى قصة أساتذة «بروست» فى المدرسة الخاصة للعلوم السياسية / ١٤٤ / تتسلسل حسب جبرية سطحية، واحتقار لعمق الحياة، واستمرارية للبنى الكبرى، وتجاهل للامتداد الزمنى الطويل.

لكل شىء أهميته، وينبغى ألا يختفى أى شىء: ما يخشى أن يتجاهله أو يحتقره المؤرخون المعاصرون فى الجمهورية الثالثة الذين يهتمون بالحروب، وبتغير الحكومات (وهذا لم يسجله «بروست» أبداً) وبالانتخابات، وبالأحزاب السياسية، كل ذلك، على العكس، موجود فى القصة المتخيلة: «أقل الجزئيات شأناً، وأقل اللذائذ نفعاً»، «الدقائق المتواضعة»، السمات اللينة أو التافهة التى تكمن قيمتها فى أنها تسمح، شأنها شأن البلاط غير المتساوى، ببعث الماضى: «وطالما قال لنا الشعراء والفلاسفة إن حياتنا ما دمنا موجودين موهوبة للنسيان التام الذى يبتلع ويمحو ببعض السنين ما كان يبدو أنه مؤهل للاستمرارية فى ذاكرة الرجال، وينطبق هذا على أعظم الرجال». ولكن ها هم علماء الآثار، والمؤرشفون يثبتون لنا على العكس من ذلك، أنه لا شىء ينسى، ولا شىء يحطم، وأن أكثر ظروف الحياة تفاهة وأكثرها بعداً عنا ستترك آثارها فى سراديب الماضى الضخمة حيث تحكى الإنسانية تاريخها ساعة بساعة، وأنه ليس هناك حقل فى «كريت» Crete، أو فى مصر أو فى بلاد آشور إلا وهو ينتظر منذ فجر التاريخ أن يأتى التاريخ ويهتم به: فأكثر الجزئيات تواضعاً، وأقل اللذائذ قيمة فى حياة «ثيسيوس» Thesee و «أمينوفيس» Amenethes أو «سرجون» Sargon، هؤلاء وإن كانوا عابثين فى نظر أولئك الذين لا يجدون فيهم إلا ضرباً من التسلية، ويحكمون عليهم بأنهم إن لم يكونوا مذنبين فهم بلا فائدة بحد ذاتهم. إنهم اليوم، وهم لم يعودوا مسليين منذ قرون عديدة، مادة لأكثر أعمال علمائنا خطراً[.....] وبالقرب منا، فى نهاية القرن الثامن عشر، فى اللحظة التى اشترى فيها أحد أكثر الثوريين خمول ذكر، حتى دون أن يختاره، منزلاً حقيراً عاش فيه، وبما أنه لم يعد له أصدقاء، فإنه ربما كان الوحيد الذى يملك واحدة من تلك الدقائق التافهة التى لا فائدة فيها إلا لمن يعيشها، فائدة لم يكن يأملها، ولا أقول أبداً إنها يمكن أن تستمر بعده ولكن أن يكون مفهوماً عند معاصريه ويتقاسم مع أحد، ولو لحظة مجد واحدة [...] قريبة أو بعيدة عنا، بل تكاد تكون معاصرة لنا / ١٤٥ / أو ضد - تاريخية، لم تُضِعْ أى جزئية أو جانب من جوانب الحياة مهما بدا سهلاً أو واهياً» (١٨). تعيش المدينة فى كل هذه الأبعاد التى احتقرها المؤرخون وجهلها الجغرافيون فى بعض الأحيان، وتعيش فى كل هذه الجزئيات التى لا تستطيع ذكر عبثيتها إلا عقلية جادة، وهى مؤرخة لأنها توارت،

وليست مؤرخة لأنها خالدة تعيش كبابل على أختام بلاد ما بين النهرى، فى «حب سوان»، و«جانب غير مانت» و «السجينة» و «الزمن المستعاد».

ولا يتعلق الأمر ببحث بوليسى ولا بنزهة ولا بدليل «بايديكر» ولا بدليل «جوان»: فكل جزئية مأخوذة على المستوى الأفقى للعقدة، أو أنها مذكورة عاموديا بوساطة تراكب الموضوعات، ومعادلاتها التناسقية. إن غيضة السيدة «سوان» متجاوزة فى آخر الرواية، ولكنها تبقى أيضاً، على الدوام «الحديقة الفردوسية للمرأة».

مدينة بلا مزايا

قليلة هى الروايات التى استطاعت كما استطاعت رواية «رجل بلا مزايا» أن تنشر خارج النمسا أسطورة فينا عبر هذه الرواية استطاع الفرنسيون وغيرهم بلا شك، أن يعيدوا اكتشاف الأدب ثم الفن النمساوى بانتظار المعرض الكبير فى مركز «جورج بومبيدو» بعنوان، فينا ١٨٨٠ ـ ١٩٣٠ القيامة السعيدة، فى عام ١٩٨٦ (١٩) نكتشف من الصفحة الأولى لهذه الرواية الضخمة عبر «تشابك الأصوات المتعددة» أن «فينا، عاصمة الامبراطورية»، فى عام ١٩١٣، ولكن ذلك موجود لكى ننفى مباشرة أن يكون هذا التحديد مهماً: «إننا نقلل من أهمية المكان الذى نحن فيه منذ عهد البداوة حينما كان ينبغى أن نحفظ فى الذاكرة أمكنة الرعى».

ولكى يعدنا «موزيل» لمجهولية بطله الرئيسى، ولغياب مزاياه « فإنه، وهو الذى سمى منذ قليل المكان المجيد للحدث، يخلع عنه مباشرة أى أهمية: «إذن، لا ينبغى أن يمنح اسم المدينة أى دلالة خاصة لقد كانت ككل المدن الكبيرة مصنوعة من التفاوت ومن التغيير / ١٤٦ /، ومن الأشياء والأحداث التى يتداخل أحدها فى الآخر، وترفض أن تتساوق أو أن تتصادم، مسافات من الصمت، ومسالك للمرور، ونبضات سريعة وإيقاعية، وتنافر أبدى، وعدم توازن إيقاعى خالد، وبالإجمال ضرب من السوائل يغلى فى أوعية دائمة فى البيوت، والقوانين والوصفات والتقاليد التاريخية» لقد انتقلنا بذلك من الأكثر مادية، الإحساس الصوتى، إلى الأكثر تجريداً : رؤية كونية، يختلط فيها مكان الإقامة بالقانون وبالتاريخ.

إن المدن الكبيرة متعاوضة، لأن ما يلخصها، هو مكان واحد، مجرد «وعاء»، وقوانين، وتاريخ هناك «مسائل أكثر أهمية» مع ذلك، فإننا نرى مسكن الرجل بلا مزايا فى الفصل الثانى، محدداً ومصنفاً ومؤرخا ببعض السطور، ولكنه ليس مراقباً: بل إنه (المسكن) برج المراقبة الذى ينظر منه البطل إلى التحركات والتدابير: «وإلى الزمن المتنقل».

إن الهروب هو الهروب فى هذه المحاولة الثانية للوصف، ونجد فيه شكلين للإدراك الحسى، وللجمالية السامية عند «كانط» Kant، إن للفضاء والزمن، فى كتاب «نقد العقل الخالص» الغياب نفسه الذى نجده فى الروائى .يعود «موزيل» إلى موضوع المدينة فى الفصل الثامن المعنون» La Cacanie» الذى يعارض بين كيانين «المدينة المغرقة فى الأمريكية»، و «الكاكانى» «المنطوية الآن» (امبراطورى ـ ملكى).

تتميز المدينة الأميركية بتسارعها الأفقى والعمودى (السيارات والمصاعد)، وبالتحديد الدقيق لمهماتها، وبالطبع الوظيفى لتوزيعها إلى أحياء، وبانتظام إيقاعاتها، وبنشاط الجماعة، فى منظور قصير (ولكن الحياة قصيرة أيضاً) (*) يمر الناس فى المدينة الأميريكية بسرعة كبيرة أما فى «الكاكانى» فمرورهم بطىء، الزمان الذى يكاد يكون جامداً، فى بلد بلا انفعال أما السكان فإنه من المستحيل أن نصفهم: «إنه لمن خطأ أن نحاول على الدوام تفسير ظواهر أحد البلاد عبر طبيعة سكانه. لأن لساكّن أحد البلاد على الدوام تسع طبائع على الأقل «طبيعة مهنية وطبيعة طبقية، وطبيعة جنسية، وطبيعة وطنية وطبيعة سياسية، وطبيعة جغرافية واعية ولا وعية، وربما أيضاً، طبيعة خاصة» (٢٠) / ١٤٧ /.

إن لم يكن الفضاء الذى يعيش فيه الساكن هو نفسه «فى إيطاليا» أو فى «انكلترا» فهو فى جوهره، «غير مرئى وفارغ». وتبدو الواقعية فيه «كمدينة صغيرة للعبة بناء فارقها التخيل» وبذلك تصبح «فينا» مدينة لا تتماسك إلا «بقوة العادة»، فى «حرية سلبية خالصة»، «وفى الوعى المستمر للأسباب التى لا تكفى وجوده وحده».

نكتشف مثل «أولريش» Ulrich (الفصل ٧٢، «العودة»)، أن ما اختفى هو «قانون السرد الكلاسيكى»: (إن ما يجعلنا مطمئنين، هو التتابع الخالص والبسيط، وإعادة إنتاج التنوع الجائر للحياة بشكلها ذى الحجم الواحد كما يقول عالم الرياضيات) (٢١).

تفلت المدينة المعاصرة التى يمشى فيها البطل من السرد وتصبح قسماً من «تجريدية الحياة».وهذا ما يعارضها بالريف، مجال البساطة، وشباب العالم: «لازالت الآلهة فى الريف تنزل نحو الرجال، هناك نفكر أننا بشر نعيش أمراً ما، أما فى المدينة فهناك أحداث هى أكثر بألف مرة مما فى الريف، ولكننا لم نعد فى حالة تسمح لنا أن نربطها بذاتنا» (٢٢) حالة متعارضة : تسيطر المدينة على السرد، وهى مع ذلك لم تعد قابلة للقص، لم يعد لها أى معنى وكما أن البطل غير مشخصن فإن المدينة لا عمرانية: يحكى «موزيل» بطريقة رمزية موت الإمبراطورية النمساوية ـ الهنغارية، عبر موت «فينا» وموت كل عاصمة لازال هناك بالطبع مدن وشوارع ومساكن ومخلوقات بشرية فى الحياة كما فى روايته، ولكنها مصابة بالمرض الغريب المعاصر، لقد خسروا الوجود الفاعل لباريس «بلزاك»، ولـ «لندن» «ديكنز» وسكانهما إن موت البطل هو أيضا موت المدينة البطولية. إن باريس «مارسيل بروست» مقارنة بـ «فينا موزيل» هى أدبيا وإلا تاريخياً، مدينة من القرن التاسع عشر، ملتجئة فى نهاية رواية «فى البحث....» إلى الحلم. ولكن «فينا موزيل» ليست لا حلماً ولا حتى أسطورة، ولكنها فكرة فات زمنها، ومفهوم فات زمنه وأصبح غير صالح للاستعمال.

ويمكن أن تعد بطريقة أخرى مدينة رواية «المحاكمة» مدينة «بلا مزايا» فالديكور يبدو أولا ديكوراً / ١٤٨ / واقعياً يعرف البراغيون مدينتهم بسهولة عبر الرسم المظلم الذى يقدمه القص: فـ «الجوليوستراب»، Juliusstrabe، حيث يحضر «جوزيف ك.» Josephe Kجلسة المحكمة الأولى،

لاوجود له، لكنه، عند أولئك الذين يعرفون المدينة جيداً يشبه ضواحى براغ [...] ولا تبدو الواقعية إلا عارية من الكماليات، ومخلصة من الطرفة.» [٢٣] لا زلنا نذكر بيت (ك)، ومقر المحكمة حيث يتجول المتهم بحثاً عن قاضيه، والشوارع المظلمة، والواجهات المعماة، والغرف المهجورة، ونذكر حتى الميدان الصغير، المقفر والمتروك حيث يموت (ك). إنه منظر يشتق منه المدهش واللطيف والمتوافق مع الإنسان تحت الضوء البارد، ليس ضوء الشمس، إنما ضوء القمر: «كان ضوء القمر يغسل كل شيء مترافقاً بذلك الهدوء وتلك الطبيعية التى لا يملكها أى نوع آخر من الضوء» [٢٤].

ويتناسب مع موت الشخصية العبثى قفر الميدان الذى يحتوى مواد بناء المدن المجهضة أو التى لم تولد بعد لم تعد «براغ» إلا انعكاساً بشرياً لمدينة أخرى، هى نفسها غائبة، خسرت نفسها وخسرت مثل (ك) قيادة قدرها: إنها لا تصلح للسكن.

ليست مدينة راوية «الغيثان» عاصمة، ولكنها تفرض نفسها بقوة أكثر من باريس رواية «سبل الحرية». وحتى لو كانت مستوحاة فى الحقيقة من مدينة «الهافر»، فإنها تصبح المدينة الميتافيزيقية التى يضاهى بها البطل وحدته، لقد أظهرنا كيف استطاع «نيزان» Nizan فى «حصان طراوة» (١٩٣٥) أن يمسرح «سارتر» فى شخصية «لانج» Lange: كان «لانج» وحيداً مع المدينة: كانت قسمته أن يكون وحيداً مع المدينة، أن يتمشى فى وسط حجارة مشلولة مثله والتى لا اتصال بينها كما أنه لا اتصال مع الآخرين، وعندما كان يفكر بكتب يمكن أن يكتبها، فإنه كان يتخيل كتاباً لا يصف إلا علاقات رجل بمدينة لن يكون فيها الرجال إلا عناصر ديكور» [٢٥].

إن المدن بالنسبة إلى «روكنتان» Roquentin متعارضة، «باريس» أو «بوفيل» : «إنها على كل الأحوال، مدن : هذه مقسومة بنهر، والأخرى محاطة بالبحر وعدا بعض الجزئيات الصغيرة فإنها متشابهة. نختار أرضاً جرداء عقيمة، وندحرج فيها أحجارا كبيراً مفرغة وتنبعث من فى هذه الأحجار روائح أسرة، وروائح أكثر ثقلاً من الهواء» [٢٦] / ١٤٩ /. يأتى الضجيج نفسه ولكن، وحتى لو كنا خائفين من ذلك، لا ينبغى أن «نخرج من المدن» لأن المزروعات التى تحيط بها هى إعلان عن الموت : «إن عرفنا فى المدن تدبير أمورنا، واختيار الأوقات التى تجتر فيها الحيوانات أو تنام فى جحورها خلف أكوام من الحطام العضوى فإننا لا نكاد نقاتل إلا عمال المناجم، أقل المخلوقات إخافة» (٢٧) ومع ذلك: «سأدخل إلى مدينة» بوفيل» Bouville. يا للهول!».

وتكمن خلف هدوء المدينة الكامل، المدينة نفسها التى خضع فيها «روكنتان» لتجربة الحدوث، وهو يلمح نكبات تهز هذا العالم الجامد والهندسى والطبيعى والمعدنى عندما وجدت «الأنا»، وعزفت الشوارع عن الكلام: «فى الخارج كان هناك شوارع تتكلم بألوان وروائح معهودة وتبقى بعض الجدران المجهولة، وضمير مجهول.

هذا كل ما هناك: جدران [٢٨]، وبين الجدران شفافية صغيرة حيوية ولا شخصانية[...] ولا ينتهى الشارع المظلم، بل إنه يضيع فى العدم» [٢٩].

ليس هناك أى أهمية لطبوغرافيا مدينة «بوفيل» التى يغلب عليها فى ذاكرتنا «شارعها الأسود الكبير» [٣٠]، وأسماء شوارعها المتعددة، وساحاتها، حيث يتسكع البطل الحزين ومسالكها التى

سلكتها الرواية الواقعية، المسالك التى سنجدها عند «بوف» Bove وعند «ريموند غيران» -Ray mond Guerin، وعند «دابى» Dabit أو «سلين»، وفى أفلام «بابست» Pabst، و «كارنى» Carne و «رونوار» Renoir: إنها (الطبوغرافيا) كبطل الرواية الرئيسى، «زائدة» احتمالية، «فانية» إنها التجربة، جانب من جوانب براعة الرواية، التجربة التى عاشها «روكنتان» فى الحديقة العامة: «كل شىء مجانى، هذه الحديقة، هذه المدينة وأنا نفسى» (٣١) لا ينتاب المدينة الغثيان لأنها ليست واعية، ولكنها تسبب الغثيان وهذا يكفى. إن «روكنتان» و «بوفيل» ضحيتا الغرق نفسه: بدون مدينة «بوفيل» لا وجود لرواية «الغثيان».

ورواية «الطاعون» هى، أيضاً، رواية مدينة، وهران هى التى تفتح القصة وتختتمها وإن لها فى الرواية صورة لامحاباة فيها، بطريقة كلاسيكية تماماً، فى الصفحات الثلاث الأولى من الرواية لقد كان الغثيان كارثة فردية فى مدينة لا مبالية، والطاعون كارثة أصابت كل المدينة التى تحولت حينئذ إلى شخصية رئيسية، ليس سكانها إلا عناصر جزئية ورمزية/ ١٥٠ /، ولكى تكتسب الرواية قيمة الإنذار، والفلسفة والتراجيديا، كان ينبغى أن تصف الرواية مدينة هى أيضاً مدينة عامة، وتجريديّة بقدر ضئيل، وبالجملة غير مهمة (فرغ «كافكا» مدينة «براغ» من كل جمالها الباروكى: «تبدو وهران من النظرة الأولى مدينة عادية [...] فالمدينة نفسها، وهذا ينبغى الاعتراف به، قبيحة [...] كيف يمكن أن نخيلن على سبيل المثال، مدينة بلا طيور حمام وبلا اشجار وبلا حدائق [..] إنها بعبارة واحدة مكان محايد».

فى هذه المدينة، يعمل الناس ويحبون ويموتون «بالهيئة المسعورة نفسها والهيئة الفانية نفسها «مدينة بلا شكوك»، ووهران إذن مدينة معاصرة كل المعاصرة ذات مظهر لا قيمة له، كالحياة التى نعيشها فيها: «هذه المدينة بلا جانبية، وبلا نباتات، وبلا روح آل بها الأمر إلى أن تبدو مريحة، نستطيع فى نهاية الأمر أن ننام فيها».

ويسمع «ريبو» Rieux بعد أن انقضت المأساة الحبور الذى يتصاعد من المدينة، التى رجعت لا واعية: «لأنه كان يعرف ما كان يجهله هذا الجمع السعيد، وكان يعرف أننا نستطيع أن نقرأ أن عصية الطاعون لا تموت أبداً ولا تختفى أبداً....» وإنه لمن المناسب أن تسمى هذه المدينة وهران، إنها تعرف المصير المأساوى للمعاصرة المجهولة، وللتاريخ القاتل وللموت العبثى: لذلك هى بلا سر وبلا جمال فـ «مورسول» Meursaultلا يعادل مصيره الفردى، ووهران «كامو» Camusلا تعادل مصيرها الجماعى.

المدينة، ريازة الرواية

لقد رأينا كيف تتبنى بعض المدن مصير الشخصية فى رواية القرن العشرين. فتتوافق باريس فى رواية «فى البحث عن الزمن المفقود» مع السيرة الزمنية والروحية للراوى، حسب جدلية عناصرها: الحلم والخيبة والبعث وهران تحيا وتموت من الطاعون ويتوافق بشكل أكثر عمومية موت البطل مع موت المدينة. ولكن مدننا ادبية أخرى هى أقل اتباعاً لتطور الشخصية عبر القرن،

من اتباعها لتطور البنية الروائية. هناك مدن تنظم - أو تنشر الفوضى - في الرواية المخصصة لها. وهذه حالة «دبلن» «جوي» وبرلين / ١٥١ / «دوبلين» ونيويورك «دوس باسوس» فخارطة المدينة تنظم الرد، وانفجار الضواحي يعددها ويسحقها لم تعد المستقبلية ولا التكعيبية ولا الانطباعية فى كل الفنون تسعى إلى إظهار المدينة مدمرة العناصر ولم نعد نجد هنا وصفة المدينة الواقعية، المقسمة إلى أحياء تسكنها بهدوء كامل طبقات اجتماعية مختلفة، ولكننا نجد خليطاً وفوضى يرافقهما، فى كل مستويات العمل، تغيرات شكلية إن المدينة التقليدية المنضدة بهدوء فى خلفية اللوحات، تنفجر إلى قطع ملونة ومجردة فى لوحات «روبير ديلونى» Robert Delaunay.

أوليس:

لئن كان «ديدالوس» Dedalus و«بلووم» Bloom يجوبان «دبلن» كما جاب «تلماخوس» Telemaque و«أوليس» البحر المتوسط، فقد كان ذلك بالتأكيد أحد الاهتمامات الرئيسية التى سعى إليها «جويس» ويمكننا بذلك أن نربط كل فصل من فصول الكتاب ببيت أو شارع أو منطقة من المدينة، كما أوضح ذلك «ستيوارت جيلبيرت» فى دراسة تعود إلى عام ١٩٣٠، وعنوانها «جيمس جويس» «أوليس» دراسة، نيويورك).

منح «جويس» فى رسائله كل فصل من فصول الرواية عنواناً هومبرياً (*) («سيرسى Circe»، «عجول الشمس»، بينيلوب» الخ..) يمثل مكاناً فى دبلن: فالمرقب فى الفصل الأول هو «تلماخوس»، والمدرسة فى الفصل الثانى هى «نسطور Nestor» والشاطىء فى الفصل الثالث هو («بروتى Protee»)، وبيت «ليوبولد بلووم» (أوليس) الواقع فى ٧ شارع ايكليس Eccles Street فى الفصل الرابع هو (كاليبسو Calypso)، و «الليفى Liffey»، ونهر دبلن، والحمامات التى يتردد عليها البطل (الفصل الخامس)، هى «اللوتوفاجيون Les Lotophages»، والمقبرة فى (الفصل السادس، هى «هاديس Hades»)، ومركز المدينة ومكاتب جريدة «فريمن» Freeman's Journal («ايول Eole»، الفصل السابع)، إن الأحياء الجميلة التى يقطعها «بلوم» فى وقت الغداء (الفصل الثامن، «الليستريجون») Les Lestrygons، المكتبة الوطنية الإيرلندية. هى («شاريبد وسكيلا Chary Bde et Scylla»، الفصل التاسع»، ومتاهة ازقة مركز «دبلن» فى (الفصل العاشر، هى «الصخور العائمة»). ويرمز إلى «غناء عرائس البحر» فى الفصل الحادى عشر بسواقى فندق «زورموند» على شاطىء نهر «ليفى»، وفى / ١٥٢ / الوقت نفسه، إن كل الفصل المستوحى من الموسيقى هو حسب «جويس» مبنى كتخلص يضاف إليه خماسية، «كما فى المايسترينجر Les Meistersingers» الأوبرا الفاغنيرية المفضلة عندى» والفصل الثانى عشر «السيكلوبات Les Cyclopes يجرى فى دعاية «بارنى كيرنان Barny Kiernan (Taverne /Caverne).

ونرجع فى الفصل الثالث عشر «نوزيكه Nausicaa» إلى شاطىء البحر (Sandymount Strand)، أما الفصل المعنون «عجول الشمس» (الفصل الرابع عشر) فمخصص للحضانة، و

«سيرسى» فى (الفصل الخامس عشر) للماخور (وإنه مما يثير الفضول أن أهم روايتين من روايات القرن العشرين «فى البحث عن الزمن المفقود و «أوليس» تتضمن كل منهما مشهداً رئيسياً يدور فى الماخور» ويمسرح الفصل السادس عشر «أومى Eum'ee تسكعاً ليلياً فى شوارع المدينة البائسة قبل أن يعود إلى «إيتاك Ithaque» (الفصل ١٨)، فى بيت «ليبولد بلووم» الواقع فى رقم ٧ شارع «إيكليس» حيث توجد زوجة هذا الأخير «موللى Molly» («بينيلوب»، الفصل الثامن عشر).

حينئذ تنتهى الرحلة الدائرية (*) (٣٣) عبر «دبلن»، وهى رحلة تحيل عبر التاريخ والحكاية إلى الرحلة البحرية فى البحر المتوسط، والتى قام بها ملك (إيتاك Ithaque). ويساهم كل مكان فى البنية الأدبية والرمزية للكل بفضل التسكع الذى يشركه مع جاره بوساطة الكتابة، مع الأسطورة بوساطة الاستعارة، ومع التاريخ الأدبى بوساطة التناصية.

وكان «جويس» المنفى اختياراً قد حلم فى الوقت نفسه أن يعطى عن «دبلن» لوحة متكاملة كل التكامل، حتى إن حدث واندثرت المدينة فجأة من على وجه الأرض فإننا نستطيع بناءها مرة أخرى منطلقين من كتابه» (٣٤) (وعلى ذلك، فإن عدد الإحالات إلى الأماكن عند جويس هى أقل بمراحل عما نجده عند «بروست» فى حديثه عن باريس».

برلين فى رواية «ساحة ألكسندر».

يكتب «بيير ماكورلان» Piere Macorlanعن هذه الرواية التى نشرها «دوبلين» Doblinعام (١٩٢٩): «إننى لا أعرف أى شيء فى أدبنا نستطيع مقارنته بهذا المؤلف إلا رواية «سيلين» (رحلة فى عمق الليل) التى تستخدم بدورها الشارع والساحة ونظام الشوارع والبيوت والرجال لكى يبدع شكلاً غنائياً يرتبط ارتباطاً شديداً بالمعاصرة» (٣٥) إن تلك الساحة التى نشبهها بساحة «كليشى» Clichy/ ١٥٣ / أو بساحة «الباستيل» Bastille هى المركز الذى تشع منه الرواية.

إن مجرد إعطاء الرواية اسم هذا المكان وليس اسم بطلها «فرانز بيكر كوبف» Franz Bi-kerkopf يدل على أن الساحة تنظم الرواية، (إننا فى الحقيقة نعيش عصراً تتغلب فيه العنوانات المستعارة من الأماكن والأشياء على تلك المستعارة من أسماء الشخصيات).

أما الشخصية فهى بدعة نموذجية للانطباعية الألمانية، تمت بقرابة إلى الأوبرا فوتسك «Wozzeck» لـ «ألبان بيرغ» Alban Berg، أو أوبراه «لولو» Lulu، وإلى فيلم آخر الرجال لـ «مورنو» Murnau، وإلى رواية «البروفسور أونارت» لـ «هنريش مان» Professeur Unart d Hein-rich Mann وإلى فيلم «م. الملعون» لـ «فريتزلانج» M.Le Maudit De Fritz Lang.

تلك الشخصية التى هى بلا سريرة وبائسة وموصوفة دائماً بالحاضر الدلالى، ومدرجة فى خطاب ساخر، تلحق بالأبطال الدمى الذين وصفناهم فى الفصل الثانى ولكن تسكعاتها تبعث الحياة فى المدينة حولها وتنظم الخطاب الأدبى الذى يمنحها الحياة. والحبكة مخربة بفعل الذكر

الدورى لبعض الأماكن، مثل المسالخ وبفعل الإلصاق (Collage): فنجد صفحتين فيهما «مخطط يتعلق بالعمارة رقم (١٠) شارع جسر ساندو» [٣٦] 10, rue de pont - de - Spandau، يتبعهما [الصفحتان] فقرة تتعلق بصيد الأرانب البرية (والحق أنه إعلان)، وفقرة أخرى تتعلق بمعلم صناعة الفراء فى ساحة «روزنتال»، فى طريق الترموای رقم (٦٨).

ولكننا نعود دائماً إلى الساحة «انقلبت الطريق قرب ساحة ألكسندرراساً على عقب:بسبب أعمال النافق (المترو).يسير الناس على صفائح من الخشب وحولت الترامواىات عن طريقها هناك شوارع على اليمين وأخرى على اليسار. وكان فى الشوارع بيوت، وبيوت أيضا»[٣٧] ويستمر الجرد فى أربع صفحات؛ ونعود إليه بين الفنية والفينة، وعلى مسافات منتظمة: «لقد التقينا فى «أليكس» Alex، والبرد قارس وسيكون الشتاء القادم ١٩٢٩ أشد برودة أيضا» [٣٨] وبذلك يحل الشارع (عنوان فيلم «كارل غرون» (Karl Grunne) محل الشخصية: «ليس هناك إجمالا شىء يمكن أن يروى عن «فرانز بيكير كوبف» [..] ليس هناك إلا الشارع» [٣٩]. وحتى الفصل الأخير حيث القص نفسه مقارن بالمسير فى طريق مظلم طويل ينار فشيئاً، إنه مسير المؤلف والقارىء ويلحق بمسير البطل الرئيسى: «وتظهره لنا النهاية فى وظيفته كبواب فى مصنع متواضع. لم يعد وحيداً كما كان فى المرات السابقة فى ساحة ألكسندر» [٤٠]. إن الأدب، فى الواقع، «يرى» أكثر مما يقول/ ١٥٤ /.

تحول ما نهاتن = Manhattan Transfer

تجرى أول أكبر روايات «جون دوس باسوس» John Dos Passos (١٩٢٦، الترجمة الفرنسية: ١٩٢٨) بتمامها فى ما نهاتن. وتتألف من ثلاثة أقسام كبيرة (بلا عنوان)، ويتضمن كل قسم خمسة فصول وثمانية فصول وخمسة فصول على الترتيب وتشير أكثر العناوين بشكل مباشر إلى مدينة نيويورك: «رصيف الشحن»«المتروبول»، «نشوة فى المدينة اللامبالية»، أبواب دوارة»، «ناطحة السحاب». وتشير إليها عناوين أخرى بشكل مجازى «دولار» مدحلة على البخار»، «نهر آخر قبل الجوردان»، «ضريبة نينوى». وكل فصل مسبوق بنص من خمسة عشر سطراً بالحروف المائلة، دون أن يكون له علاقة ظاهرة بالفصل [٤١].وتحكى نصوص التقديم قصة قصيرة، وتقدم معنى استعاريا أو كنائياً، وهى فى الغالب تختصر الديكور والجو والفضاء التى سينضوى الفصل تحتها. مثال ذلك آخر هذه النصوص «شفق أحمر يخرج من ضباب خليج «ستريام» Stream. حلق من النحاس ذو وجيب يصرخ فى الشوارع وأصابعه متخدرة نظرات ناطحات السحاب الفضولية بعيون من زجاج. أطراف دعائم الجسور الخمسة الملطخة بإكسيد الرصاص الأحمر. الصرير المثير لسفن الجر الغاضبة تحت خيوط الدخان التى تتردد فى المرفأ ربيع يبدى البرطمة على الشفتين، ربيع تقشعر له الأبدان، والذى يقترب، وهو الضخم، من غطيط عرائس البحر، ويغزو السير المتوقف بين البيوت التى تنظر بانتباه وهى مسمرة على رؤوس الأقدام، وكل ذلك مصحوب بصخب مريع....» [٤٢].

ليس فى هذا النص ما يسمح بالتنبؤ بالنهاية المشؤومة للرواية، لا القصة المحكية ولا الشخصيات المقدمة، ولكن كل شىء يشير للمرة الأخيرة، وبالإضافة إلى العنوان الحاضر دائماً (لأن ظل العنوان يمتد على كل لحظة من لحظات قراءتنا لكى يأخذ بيدها أو ليصححها) إلى موضوع الكتاب الحقيقى: ديكوره، ما نهاتن ونيويورك. ويمكن لهذه القصائد النثرية القصيرة أن يربط بعضها ببعض، وستعطى قصا لا يقل أهمية عن الأخرى، جوهر القص.

ويوظف «دوس باسوس» فى عمله أنماطاً أخرى عدا تلك الأنماط التى تحدد البنية العامة للرواية / ١٥٥ /، والتى تصبح تقليدية وتغرى مقلدها، جان بول سارتر. تحكى القصة المتخيلة اللحظات المهمة (متجاوزة «اللحظات الميتة»، كما يقول أندرى بريتون) فى حياة كثير من الشخصيات، من جنس مختلف وعمر مختلف ووسط مختلف، تضيع وتوجد حسب إيقاع بارع.

يضم كل فصل، وبلا تخلص، قطعا من الحياة، وينتهى الكتاب بإخفاق «جيمى هيرف» Jim-my Herf، وهى شخصية نلاحقها منذ الطفولة، يبدو أن الراوى وضع فيه شيئا من نفسه، وإن لهذه القطع التى توجد متصلة بعضها ببعضها الآخر صفة مشتركة: إنها تتحدد كلها بالنسبة إلى المدينة، بل إن المدينة هى التى تحددها، وهى التى تنظم الرواية فنجد من البداية، وعلى المعبر: «هل المدينة بعيدة عن المكان الذى ننزل فيه؟ [...] كيف نذهب إلى«برودوى» Broadway؟» ويحدد المؤلف على الدوام وبعناية المكان الذى نحن فيه «فى تقاطع الشارع رقم ٣»و «تقاطع شارع، كانال ستريت» و «فى هيدسون ستريت».

لكل شىء عنوان، ولكل مغامرة شارعها، وكل عرض محدد على الخارطة، بل يبدو أن الإشارات الجغرافية تذكر تلذذاً، فى حين أن القصة المحكية فى فقرة كانت قد انتهت: «فى الشارع رقم ٩، يمر القطار فوق رأسه [٤٣]. [..] وكان الشارع رقم ١١ مليئا بالغبار المتجلد، وبصرير الطرقات، وبطقطقات القباقيب على البلاط» [٤٤]. وحينئذ تمر كل شوارع مانهاتن أمام عينينا، كبساط متحرك على شخصيات ثابتة (لا نهتم بها إلا قليلاً: لأنها ليست مصنوعة بلا سريرة وبلا نشاط وبلا ذكاء، إلا لكى نهتم بها): فالتسكع مستمر، كما فى رواية «فلاح باريس» ولكن لأسباب أخرى: (ركب الترمواى الذى يصعد إلى «برودوى») وهو يكرر «٢٥٣ الشارع رقم ٤»، كان يسير فى الشارع رقم ٤ فى الجانب الغربى، الذى يوازى جادة واشنطن Washington Square [....]. يقطع الشارع رقم ٦ ويتبع الشارع القذر، الجهة الغربية» [٤٥] فسيرة كل شخصية، وقد كانت موزعة من قبل بين عدد من الفصول، ومركبة كفيلم، مع سيرة الأبطال الآخرين، هى أيضاً موزعة من حى إلى آخر ومن شارع إلى آخر: «كان يومى كله ملكى، فذهبت مشياً من الشارع رقم (١٠٥) إلى الشارع رقم (٩٥) / ١٥٦ / قاطعاً الحديقة. وقد كانت تعج بالناس الذين يثيرون الضحك» [٤٦]. لقد كان رصيف الشارع رقم (١٠٥) المهجور يحل شيئا فشيئا فى تخيلنا أو فى ذاكرتنا محل الشخصية التى تزدريه أما الشارع رقم (٥) فهو، على أنه نادر الظهور، أبيض براق. والمهم أن الغرفة التى لا تحب الشخصية رائحتها هى فى «مدينة نيويورك، ومنطقة نيويورك، ودولة نيويورك» [٤٧].

والمدينة حينئذ تتساوى مع المدن التاريخية الكبرى لتصبح مدينة أسطورية «لقد كان هناك بابل ونينوى وكانتا مبنيتين من القرميد. وكانت أثينا مبنية من أعمدة المرمر والذهب وتقبع روما على تلة كبيرة من الحجارة وتتلألأ المنارات فى القسطنطينية كأنها شموع كبيرة تحيط بقرن من الذهب..... آه! نهر آخر ينبغى عبوره أما الفولاذ والزجاج والقرميد والإسمنت فستكون المواد التى تبنى منها ناطحة السحاب.

وسترتفع الصروح ذات الألف نافذة، والمجتمعة فى جزيرة ضيقة، ترتفع، متلألئة، هرماً على هرم، وقمة من السحاب الأزرق فوق العواصف..» (٤٨). تسيطر المدينة على سحاب التاريخ لتصبح تلك الأسطورة التى تجذب المهاجرين، والشخصيات، والروايات إنها تمنح كل شىء لرواية «تحول مانهاتن»:عنوانها وبنيتها، وشخصيتها الرئيسية: إنها تمنحها نفسها وهى تحضر أيضا «لرواية اللاشخصية» التى تمناها «كلود - ادموند مانيى» Claud _ Edmonde Magny فى كتابه «عصر الرواية الأمريكية، وهى «الرواية الجديدة».

مدينة الرواية الجديدة

استخدام المكان

لقد خصص «ميشيل بوتور» للمدينة واحدة من أفضل رواياته الأربع، «جدول الوقت» (١٩٥٧).والعقدة فيها بسيطة فالراوى، «جاك ريفيل» Jacques Revel، يكتب يومياته الخاصة من أيار إلى أيلول / ١٥٧ / وتحكى هذه اليوميات إقامته فى مدينة انكليزية هى «بليستون» Bleston وامتدت إقامته فيها سنة من تشرين الأول إلى أيلول فبنية الرواية إذن مزدوجة، زمانية ومكانية وتستخدم البنية الزمنية الفرق بين زمن الرواية وزمن السرد، الزمن الذى تؤكده العنوانات المثبتة على الصفحات («أيلول، آب»، «تموز، أيار»، «حزيران، تشرين الثانى»). وهى (البنية الزمنية) تملك فضلاً عن ذلك نموذجا حسابيا موسيقيا، يشير إليه الكاتب: «وإليكم كيف هو ذلك النموذج، فى خطوطه العامة، هناك خمسة أقسام، يتحدث فى الأول عن شهر، وفى الثانى عن شهرين، وفى الثالث عن ثلاثة أشهر، وفى الرابع عن أربعة أشهر، وفى الخامس عن خمسة أشهر.

إن هذا لغاية فى البساطة لقد درست فى الموسيقى الكلاسيكية الأشكال المختلفة التى نستطيع أن نعطيها للتناغم الصوتى ورأيت أن أحد أهم الأشكال يتكون عندما يكون أحد الأقسام مأخوذاً ليس كما كان معزوفا تماما ولكن عندما يؤخذ معكوسا، مما جعلنى أضع فى رواية «جدول الوقت» بعض الأصوات بحركة عكسية، يعنى أن فى هذه القصة بعض الأشهر المحكية بالاتجاه الزمنى المتتابع من بداية الشهر حتى نهايته، وهناك أشهر أخرى محكية من نهاية الشهر إلى بدايته». (٤٩)

أما القصة المتخيلة فهى قصة رواية بوليسية فالراوى قرأ بالفعل رواية «جريمة فى بليستون»، وهى رواية رمزية، تفضح المدينة، ويبدو أن القاتل فيها شخصية واقعية، يقابل الروائى، ويفصح

عن اسمه الصحيح تحت غطاء اسم مزيف لبعض الأصدقاء، حينئذ يتعرض الروائى لحادث، ربما سببه ما ذكره عن اسم القاتل..

ويترافق البحث عن القاتل، كما فى كل الروايات البوليسية، بقصة حب، فالراوى يحب على التوالى أختين، «آن» و «روز» «بيلى» Ann et rose Bailey تفتتح رواية «جدول الوقت» كما فى الروايات البوليسية (وليس كما فى رواية عادية)، بمخطط مدينة «بليستون»، المقسمة إلى اثنتى عشرة منطقة (كعدد شهور السنة، إنها بنية تزامنية للرواية ورقم رمزى: وتتعلق هذه الرواية بما ذكرناه عن البنية الحسابية). وعلى أن ما أوحى لـ «بوتور» بمدينة بليستون» / ١٥٨ / هى مدينة «مانشستر»، التى أقام فيها سنة، (٥٠) ولا يشبه مخطط المدينة الأولى مخطط الثانية لقد أقام المؤلف كلا متخيليا، يهدف مع ذلك إلى الواقع، وقسمه إلى اثنى عشر فرعا وتستدعى الخارطة نظرة تركيبية واتجاهات لا حصر لها وتحكى عقدة رواية «استخدام الزمن» أيضاً، تحكى أولا جهد أجنبى ليحصل على فضاء مغلق، بوساطة الاتجاه والزيارة والنزهة والتسكع والبحث.

إن مخطط المدينة هو أيضا (ككل شيء فى هذه الرواية، فى رواية الرواية) «إرصاد»: يشترى الراوى مخططا، يحرقه فى أزمة بسيكولوجية، ثم يشترى واحدا آخر: «فمخطط هذه المدينة التى لما تزل أيضا مجهولة تماما، والتى تتستر على نفسها مثل معطف تخفى طياته طيات أخرى، والتى تستعصى على التفحص كما لو أن الضوء يحرقها[...]، وكان هذا المخطط هو ردها الساخر على جهودى فى اكتشافها وفى رؤيتها كاملة، ويجبرنى فى كل نظرة جديدة على أن أعترف باتساع أكثر امتداداً لجهلى، ذلك المخطط الذى تتوضع عليه فى عرفى خطوط أخرى، ونقاط أخرى جديرة بالملاحظة، وإشارات أخرى وشبكات أخرى، وتوزيعات أخرى، وتنظيم آخر، مخطط آخر بكلمة واحدة» (٥١)

ويستخدم (الراوى) هذا المخطط المكتوب ليكتب يوميات جولاته عبر المدينة، وعبوراته عبر الحدود: إن تجاوز عتبة منزل، يعنى أن اتجاوز حاجز الرفض والحذر الذى كان يحجزنى، ذلك الممنوع الذى شعرت أنه فرض على منذ ليلة وصولى»(٥٢).

ويستخدم المخطط لفهم المدينة، والمدينة لفهم المخطط، نتوقع، وتحت نظر «جاك ريفيل» Jacques Revel، أن كلا منهما (المخطط والمدينة) متهم وبالقدر نفسه: «أنا، الفيروس، ضائع فى هذه الخيوط، كرجل مخبر مسلح بمجهره، أستطيع تفحص تلك الخلية السرطانية الضخمة التى تخرج منها كل قطرة من حبر المطبعة نظاما للأعضاء، (٥٣) كما لو أنها تستخدم ملوناً خاصا».

تملى بنية المدينة بنية الرواية: إنها تسبق العقدة، إنها شكل تجريبى. «إن القصة هى ما يأتى فى الآخر، علاقة لعدد محدد من المشكلات، طريقة معينة للحديث عن شيء آخر.»(٥٤) وتكمن مهارة الروائى فى أنه جعل من «بليستون» ديكور/ ١٥٩ / جريمة قتل، لا ندرى إن كانت حقيقة أم متخيلة: «تقول إحدى الشخصيات: أعرف هذه الشوارع. إنه كذلك: كما لو أن كل مرتكبى الجريمة كانوا يختبئون فيها، كل شيء جاهز: الضحية خلف الأبواب ويده على قبضة القفل[...] والانتظار

ينتهى، كل شىء مـا زال جـاهزاً، لأنه لا يمكن فى الحق أن يحـدث أى شىء آخـر فى مـثل هذا الديكور، إلا جريمة بشعة، وكل ما بقى يؤدى إليها عبر كثير من الانعطافات، كل ما بقى ليس إلا حجابا أمامهم» (٥٥)

إن جريمة «بليستون» هى أيضا موضوع «زجاجية(*) القاتل»، زجاجية الكاتدرائية القديمة» موضـوع الرواية البـوليسـية التى هى فى صلب العـقدة، وهى أيضـا مرسلة إلى الماضى، إنهـما موضوع رسـوم المسرح (٥٦): تمثل تلك الرسـوم جرائم قتل منها جريمـة أوديب، ومن وراء ذلك، قصة «ثيسوس» Theseeونلحظ فى تلك اللحظة أن الرسم الذى يبدى التيه Le Labyrintheواريان Arianeيمثل «بليستون» والفتاة الصغيرة التى يحبها الراوى يسيطر موضوع التيه على الرواية، لأنه يشير إلى بنية مكانية نضيع فيها إلى اللانهاية: لا نهاية المسير، لا نهاية عروض ذات صدى وانعكاس، لا نهاية التـأويلات. يكتب الراوى لكى يجد لنفسه دليلاً فى التيه المكانى ـ الزمنى: «إن سلسلة الجمل هـى دليل لأننى فى متـاهة، ولأننى أكتب لكى أجد نفسى فـيهـا (٥٧) إن الصـورة عندما تتحدد تبعا لنهج عزيز على «بوتور» فإننا نجدها فى كل مكان: فيكفى أن يذهب البطل لرؤية فيلك، «الليالى الحمراء فى روما»، لكى يتعرف فيه إلى التيه.

إن لكل بيت، ولكل شارع من شوارع المدينة، ولكل صرح مهم (الكاتدرائيتان، والمتحف)، ولكل حديقة مكانها فى كل فصل من فصول الرواية. ولكن ذلك لا يتعلق بالديكور فقط، ولا بالوصف: كل هذا مـوصـوف بقلة، وهو مـسـمى بالأحرى، وبموضـع ومـوزع. إن وظيفـة كل واحـد من هذه الفروع هى أن يظهر كلية المدينة وكأنها شخصية حقيقية.

وسيعـتـبرها الراوى قريبـاً مـثل مخلوق شيطانى، «ذى تأثير سىء»(٥٨) مـادة للحقد (٥٩)، يتعرض «لخطر الموت»(٦٠) تصبح المدينة التى لا يمكن أن يحدث فيها شىء، النموذج التقليدى للمدينة الانكليزية، يصبح، مدينة يمكن أن يحدث فيها كل شىء تصبح الشخصية التى يشك أنها ارتكبت جريمـة «يد بليستون» / ١٦٠ /(٦١) وتواجه الرواية بين شـخصيتين، «بليسـتون وجـاك ريفيل» مـثل التـيه أو «المينوتور»، (*)، و «ثيسـوس» ويتـخيل البطل الراوى نفسـه، وهو فى حـالة هيجان ذهانى، أنه يسمع التحدى الذى تعلنه الكاتدرائية الجديدة: (يريد «جاك روفيل» أن أموت، انظر هذا الوجه للخطر المتجدد [...] أنا سبليستون») حينئذ تستدعى الكاتدرائية مؤلف الرواية البوليسية التى تهاجمـها «بليستون»، والفتيات، أريانات مزيفه، اضاعها بطل الرواية الرئيسى: «أوشكت أن تتسـبب بموت شريكك «جـورج بورتون» George Burton، لقد أضـعت الوردة التى تحب بخطىء منك، ولم تعد (آن) Anneالتى تود بلهفـة لقـاءها لم تعد، بسـبب خطئك، تفكر بك، اعدل» (٦٢).

لقد أصيبت المدينة فى الصـميم من «كتـابة الراوى» (٦٣) لم يجد الراوى فى صراعـه ضـد المدينة، وفى يوم اكتئاب، شيئا أفضل من أن يحرق مخططها: بلا جدوى، لأنها لم تختف ولكن هناك بين النص والمدينة رابطا وثيـقا يخبـرنا مـؤلف رواية «جـريمـة فى بليسـتـون» أن القص

البوليسى، «لم يعد مجرد العكس السطحى لسلسلة من الأحداث، ولكنه ترميم لمعالمها ولأمكنتها لأن الأحداث تبدو مختلفة حسب الموضوع الذى يشغله بالنسبة إليها المفتش أو الراوى...»(٦٤).

إذن، تمثل رواية «جريمة بليستون» المدينة، وقصة كاتبها، الذى سيكون ضحية محاولة قتل، وتمثل فرصة مغامرة أساسية للراوى، والدلالة الجمالية للرواية: ترميم المعالم. وتبعث «بليستون» فى لعبة الأصداء عبر الزمن، مدينة قديمة، كما تشير إلى ذلك رسوم المتحف. إن آخر فصول الرواية هو توجه لـ «بليستون» التى يتكرر اسمها بصيغة المنادى ست مرات: إن جمل «ميشيل بوتور» التى تستطيل كلما تنامى القص بطريقة شبه تكتيكية، بوساطة تكديس الصفات (وليس التوابع كما هو الحال عند «بروست» أو «جيمز» اللذين يضربهما، مع ذلك، مثلاً)، وتكرار الكلمات، وأسماء العلم، والصيغ (وخاصة الاستخدام المطرد لأسماء الإشارة، التى تشير إلى حنين للفنون المرئية، الرسم والعمارة) تلك الجمل، تحول السرد إلى تعزيم.إنه التعزيم الذى يستثير التمثيل، والنشيد الذى يعيد إبداع المكان / ١٦١ /. إذن، إن رواية «استخدام الزمن» هى الثانية من ثلاث روايات جغرافية ومدنية لـ «مشيل بوتور». «ممرميلان» هى الأولى، بدأها فى مصر وأنهاها فى انكلترا، وهى محاولة «لإعادة انشاء ما يمكن أن تكون باريس، عقليا»، «تلك المجمعات التى تشكل المادة الأساسية لباريس، تلك العمارات واحدة قرب الأخرى»(٦٥).

تملى بنية العمارة ذات الطوابق بنية الرواية، كما سيحصل بعد ذلك فى رواية «الحياة، طريقة استخدام» لـ «جورج بيريك» وتحاول رواية «التعديل» La Modification، أن تكون رواية مدينتين، باريس وروما، ومن هنا نرى القطار الذى يحمل البطل من واحدة إلى أخرى كما يحمله من امرأة إلى أخرى لقد ترك «بوتور» بعد روايته «درجات» Degres كتابة الرواية، كما لو أن «عبقرية المكان» لم تعد تستطيع التعبير من خلال القصة المتخيلة، فهل يعود إلى كتابتها؟

ولكنه كان أظهر فى ثلاث روايات أن الشغف الشكلى الذى يبديه فن العمارة بسبب الحاجة إليه، هذا الشغف، يمكن أن يعاد استخدامه، وأن يعاد إنتاجه، وأن تبعثه الرواية من جديد.

روب ـ غرييه:

إن كان الأمر يتعلق بخلع الإنسانية عن العالم، وبمعاملة الشخصيات كالأشياء، وبالعزوف عن كل عمق ميتافيزيقى فأى شىء أصلح لهذا من الهندسة الباردة للمدينة المعاصرة؟ وتدل على ذلك سلفا العناوين: «فى التيه» (١٩٥٩)، «مخطط لثورة فى نيويورك» (١٩٧٠)، «طبوغرافيا مدينةشبح»(١٩٧٦).

إن مدينة «روب ـ غرييه» موصوفة منذ الصفحات الأولى من رواية «فى التيه»: «يتساقط الثلج فى الخارج[...] وتتساقط قطع الثلج الكثيفة على مهل، تساقطا متشاكلا بلا انقطاع، وبشكل عامودى [...] أمام الواجهات الرمادية العالية، التى تمنع من أن نميز بوضوح تنظيم السطوح وتناظرها، وموضوع الفتحات ومن المحتمل أنها صفوف من النوافذ متشابهة ومنتظمة، وتتكرر فى

كل الطوابق، ومن جانب إلى آخر من جوانب الشارع المستقيم. ويظهر التقاطع، فى الزاوية اليمنى، شارعا آخر يشبه كل الأخرى: الطريق المعبدة نفسها بلا سيارات، الواجهات نفسها عالية ورمادية،النوافذ المغلقة نفسها، والرصيف المقفر نفسه. وفى زاوية الرصيف، هناك قنديل غاز موقد على أنه وضح النهار. ولكنه نهار بلا ألق / ١٦٢ / يجعل كل شيء مسطحا وقاتما. ولم يكن هناك، بدل الجادات الكبيرة والاستعراضية التى ينبغى أن يكونها تتابع البيوت، إلا تشابك للخطوط بلا دلالة، والثلج الذى يستمر فى التساقط ويخلع عن المنظر كل روائه، كما لو أن هذه اللوحة المشوشة لم تكن إلا مرسومة بطريقة سيئة، بشبيه كاذب، على جدار عار» (٦٦).

ولا نستطيع أن نقول عن مدينة أقل من ذلك: واجهات، أرصفة وطرق معبدة وصفوف من النوافذ. وليس لنا أن ننتظر، وعلى عكس ما جاء فى رواية «جدول الوقت»، فروقا من حى إلى آخر: كل الشوارع متشابهة. ولا ينبغى أن نأمل بأى شيء أصيل، كل شيء «مسطح وقاتم»، ولا شيء يستحق المشاهدة حتى الضوء نفسه فإنه فقد وهجه على الرغم من الحضور اللاواقعى «لقنديل الغاز الموقد فى وضح النهار» ما فى إحدى لوحات «ماغريت» Magritte. ويضيف السرد خوفا من الغموض الهندسية، لأن كل هذا «بلا دلالة، تشابك فى الخطوط». كما سنقول بعد قليل، «إن لهذه المدينة الكبيرة» تنظيما مغرقا فى الهندسية» (٦٧) ولا يتمكن بطل القصة أو جنديها، إن استطعنا قول ذلك، من التوجه فيها: لا توحى أن الشبه والتطابق، تكرار خالص لفضائها الخاص، مدينة أمريكية فى القصة المصورة (ولكنها ليست مدينة أمريكية)، لوحة لـ «جيريكو» Chirico (بل إنها ربما تكون، أيضاً،لوحة).

إن لوحة المدينة هذه مستخدمة مرات عديدة، فى سياق القص، تكرار للتكرار. ويدعم التنوع الموضوع الرئيسى، على الرغم من تغيير بعض الكلمات: «وتقوده هذه الطريق الجديدة، كالطريق السابقة، إلى مفرق طرق فى الزاوية اليمنى، مع آخر مصباح موضوع على مسافة عشرة أمتار قبل طرف الرصيف الربع دائرى، وتحيط به واجهات متشابهة» (٦٨) أيعنى ذلك أن المدينة المعاصرة قد خلعت عنها صفة الإنسانية؟ وأنه لم يعد لها معنى؟ ولكن، وكما لاحظ ذلك الجميع، إن أكدنا أن هناك شيئا بلا معنى، فإن ذلك يعنى أنه قد منح معنى والحالة هذه، فإن «روب غرييه» يرفض، أيضا، الطموح إلى فلسفة للعبث: فرواية «المتلصص» ليست رواية «الغريب» لا تدل المدينة على شيء بل إنها لا تصل إلى الدلالة على شيء: إنها سطح خالص ويظهر ذلك جيداً النص الثانى، الأقل شرحا، وهو رواية «فى التيه». «فى ردهات (المتروبوليتان)» (التى تستدعى «الهوس بالمترو» فى رواية «على غير هدى» لـ «بولهان») / ١٦٣ / Paulhan التى تصف «الدرج الميكانيكى»، «ذلك الدرج الضخم الفارغ والمستقيم»، وممراته الخمسة، «نفق[..] تمتلىء جدرانه من على اليمين واليسار بملصقات إعلانية متشابهة تتابع بمسافات متساوية»، ويظهر أخيراً «خلف البويب» النظام الهندسى الذى يسد رصيف المترو: وسيلة النقل المفضلة فى المدن الكبرى وهو ليس جميلاً ولا قبيحاً، وليس نافعا ولا مكروها، ولكنه مختصر إلى مظهره الخالص بلا غاية والمهم أن هذا المظهر لا يمكن أن يقدم إلا بالتشبيه، وإلا بوساطة نظام الأشكال.

المدينة شكل، كالرواية، ولكن وبما أننا لا نتمسك بأى شىء، وأن كل الأشياء تتشابه وأن النص هو فى الوقت نفسه نسيج التنوع المتقن فى الديكور نفسه فإن القارئ ضائع على الدوام فى التيه.

«إنه المشهد نفسه يعود من جديد» هذه الجملة فى الصفحة الأولى من رواية «مخطط لثورة فى نيويورك(١٩٧٠) يمكن أن تستخدم عنوانا لكل إنتاج «روب غريبة» فتارة يكون الديكور فى باطن الأرض من أجل «ميتروبوليس» جديداً بأعمدة ضخمة بعدة طوابق، وعدد من الأدراج والمحال التجارية بحيث تتسع «لجمهور كبير»(٦٩) وتارة يكون غرفة تطل على الحديقة المركزية (٧٠) Central Park وتارة يكون الديكور عمارة قد هدمها انفجار (٧١)، وتارة يكون الديكور مترو الأنفاق (النافق) (مع الهامة فيه)(*) أو يكون أيضا بورا.

وتتكرر بلا نهاية فيها مشاهد التعذيب الرهيبة التى يميل إليها المؤلف، ويتصل هذا التكرار بلعبة مرآة القص، سرد السرد أو سرد قراءة، قص بسيناريو بلا نهاية. لن تحدث الثورة فى القصص المصورة، نيويورك المسلسل أو الحلم. لقد كان بإمكاننا أن نمضى بعيداً فى تجريد المدينة فى الرواية المعاصرة، لو لم تكن هناك عام (١٩٧٦) رواية «طوبولوجيا مدينة شبح» التى تعالج عالم «بول ديلفو» Paul Delvaux المهدم، ببطله الرئيسى وبفتياته العاريات: «تنتصب المدينة، مرة أخرى أيضا، أمام وجهى المتقع، بملامحه التى ترك عليها السن والتعب آثارهما، تنتصب عالية أمامى، بعيداً جداً ورائى، من كل الجهات على مد البصر، شقوق جدران مسودة، وتماثيل مشوهة، وسككحديدية معوجة وأعمدة مهزمة تتمدد جذوعها العملاقة مكسرة / ١٦٤ / «فى وسط الأنقاض» (٧٢).

فى هذه المدينة التى أسسها «فاناديوم» Vanadium، والتى أصابها ما أصاب مدينة «بومبيى» Pompei «التى تهدمت سنة ٣٩ قبل المسيح «نجا من التهديم سجن النساء: ونقرأ هذه القصة فى زنزانة من السجن نفسه ونفكر فضلاً عن ذلك، بإنشاء «مدينة ملذات ضخمة» فى مركز المدينة المهدمة، ويجرى فى مسرح عرض مقتبس من القصة المحكية، طقس متحجر فى «مدينة شبح».

وشبح المدينة الذى يتسلط على هذه الرواية ويرمز إلى ما تفعله بالمدينة رواية لا تفصح عن شىء، ولا تدل على شىء وتدعى أنها تستخدم باستهزاء الطرائق القديمة للقص المثير والسادى (ولكن المستهزئ يقع أيضا ضحية عمله).

وتؤكد على أية حال التكرارات والترميمات والنماذج الموسيقية المذكورة بصراحة فى عناوين الفصل الأولوية الممنوحة للمكان. وتصبح الشخصيات التى لا عمق لها هى نفسها مكاناً، لوحة، وليس لها إلا غاية واحدة وهى بعث الحياة فيها.

ليس فى عالم «روب - غريبه» فرق بين نفق أو عمود مهدم وبين فتاة صغيرة تعذب: إنها صور على ورق اللعب (وتعلب الشخصيات حقاً بالورق فى هذه الرواية)، صور من الكرتون من الورق إن نيويورك أو المدينة الشبح هما مدينتان من ورق.

مدن متخيلة

لقد أرادت بعض الروايات المعاصرة أن تؤكد شغفها بالحداثة فلجأت إلى سبر ظاهرة الضواحي «me' gapole» وإلى إعادة إنتاجها وإلى محاكاة بنيتها. إن الرواية الجديدة تنتفض ضد ما ترى أنه لما يزل فى نظرها ملطخا بالواقعية. ووفق تيار آخر بين المدينة الكبيرة والخيال فقام ببناء ممالك طوباوية، ولكن ليس بطريق اللعب لقد وجد موضوع المدينة الخيالية قديماً عند «أفلاطون» Platon فى «اطلنطيد كريتياس L' Atlantide du Critias»، ونستطيع تتبع التناسخ عبر تاريخ الأدب.

أما فى القرن العشرين فقد تبنى هذا الموضوع أمجاد الغرائبية المحتضرة، ورعب / ١٦٥ / «القصة المعاشة»، وإغراء الفلسفة: مالرو وجنجر وهيسه Malraux, Junger, Hesse .

مملكة غريبة:

إن أكثر روائيينا التزامًا قد أبدع فى البداية ممالك كانت قليلة الالتزام.وإن «المملكة الغريبة» مذكورة فى الفصل الثانى «رحلات» فى رواية «أقمار من ورق» (١٩٢١): يسكنها موسيقى مع مكبر للصوت، وثعابين «نفيريه»(*) تغنى بآلات موسيقية مضحكة «أغنية» «تعال يا بوبول» Viens Paupoule، وتغنى أغانى شائعة لـ «جيسلير» Geissler أعيدت لها الحياة، وفى الجبل المسوخ: «عندما كانوا يمرون» وكان لرؤوسهم شكل الهرم، يزينها أنف له شكل عنق غلاية القهوة وعينا بومة وأذنان كنصلة سكين تبرز من تحت كل صخرة، وتبدو فى بعض الأحيان الشخصية كاملة عندما تصبح مرئية، تجر طوليا جسداً من نبات لحية التيس (**) ينتصب على ساقين كساقى عصفور الدورى، وتحرك زعانف دائرية تشبه الأدمغة الورقية التى يجعل المهرجون خنازيرهم الوردية يعبرونها» (٧٣).

أما «المدينة الغريبة» فهى حفلة فى الفصل الثالث «وعنوانه النصر» وملكتها، الموت، تحتضر، وتموت فى الصفحة الأخيرة:كان «الموت ميتا» وكانت الخطايا وهى جالسة على شرفات أعلى أبراج القصر تنظر إلى المساء يلامس بنعومة المدينة الهادئة» (٧٤) عالم يخرج من الرومانسية الألمانية (يذكر «هوفمان» Hoffmanفى العبارة التوجيهية لاستهلال عزف عنه فى نهاية الأمر «وتتسلل بعض الرؤى إلى الأدب ولكن ذلك العالم يظل بعيداً عن السريالية التى يبدو أنه قريب منها عالم بعيد عن الواقع، والفن فيه هو القيمة الوحيدة: إن جمالية «أصوات الصمت» فى هذه المدن الخيالية موجودة فى أصولها وقد أظهر مقال» فى أصول الشعر التكعيبى» ما تدين به هذه الجمالية لـ «ماكس جاكوب» (٧٥) Max Jacobوتتناول رواية «مملكة غريبة» (١٩٢٨) باتساع أكثر وقوة أكثر، موضوع المدينة الخيالية: «أحد المتسكعين يمشى نحو المدينة المتألقة[...] ملك لم يعد يحب إلا الموسيقى والتنكيل يهيم على وجهه فى الليل، آسفا[...] ... وهاهو فاتح متروك ينام فى / ١٠٦ / لأمة سوداء، تحيط به قرود قلقة وهو على حدود الهنديين تحت أشجار أوراقها متراصة كالبهائم...» (٧٦) للمدينة «أنماط بناء ذات قدر ضئيل من الإنسانية» (٧٧) ولها مظهر عام «كإحدى

القشريات أو الفطريات». ويتأكد طابعها المرعب بالضوارى المخيفة التى تقطنها؛ الفينيكس أو التنين أو الكنارات الموشومة أو الجرذان المحتشدة أو الأسماك الحزينة، أو التى تهددها: أيتها المدينة التى ولدت من البحر، ستغزو اسماك الظلمات بعد بضعة أيام قصورك ذات الأشكال الحيوانية...» (٧٨) ويحكمها أمير الاستيهام الذى يطلق عليه للسخرية اسم «المنغولى الصغير»، «يحيط به أمراء برابرة». وحدود مزروعة بالتنينات ذات العظام الظاهرة.

وبما أن الوصف جنس أدبى، وأنه يخضع هنا لاستيهامات الكاتب وليس للواقع فإننا سنجد فيه صورا ستظهر فى أعمال «مالرو» التالية فى أحاديثه وفى كتاباته عن الفن مثل «الليلة المسيحية الطويلة الممتدة على كل صلبانها» (٧٩)، وكذلك تظهر الآلية الوصفية والاستعارية القريبة من «ريمبو» Rimbaud و «أبولينير»Apollinaire و «كلوديل» Claudelفى مسرحيتي «الرأس الذهبى والمدينة» مقدار مايدين به «مالرو» الشاب للرمزية المحتضرة (حتى «أميرة الصين» التى نجدها أيضا عند بروست (٨٠)، فى «ايديكيل» العجوز اللطيف (٨١) الذى يذكر بـ «أركيل» بيلياس وميليساند» L'Arkel de Pelleas et melisande.

وتقابل هذه المدينة فى قسم رواية «المملكة الغريبة» المخصص للحملة العسكرية ضد «إصبهان» Isphanعاصمة الفرس القديمة، التى أصبحت هى أيضا أدبية وخيالية.

وتختفى المدينتان الأوليتان فى القصيدة النثرية الرائعة التى تظهر فيها الصور الشعرية لكل المدن الغرائبية الممكنة: «نتذكر مدن النهب والسجن والوحل الرمادى» (٨٢) كإصبهان التى اختفت بالحريق ويمد العقارب الأسود. اسم المدن قليل الأهمية لأن «طهران» تصبح فى سياق نسخ هذا العمل، «تريبيزوند» Trebizonde: تقابل «المملكة الغريبة» بين المدينة ذات التاريخ العريق، مدينة الحرب الواقعية مدينة السياسية، وبين التخييل حيث ليست الفظائع (التى تغذيها حروب بيزنطة وجيرانها) أقل عنفا ولكنها تختلط بمخلوقات الحكاية الأسطورة، ويوهم عام ١٩٠٠، وبسخرية المؤلف الساخر.

إن المخلوقات البحرية التى تهدد المدينة مطرودة بوساطة الفكاهة؛ ستصبح تلك المخلوقات أخطبوطات «تشن» Tchen فى رواية «الشرط البشرى» وستصبح الحملة على إصبهان / ١٦٧ /، الحرب الأهلية فى «شنغهاى» أو فى «إسبانيا».

وكما حصل لعنوان كتاب «غويا Goyaالذى أعاد «مالرو» إنتاجه فى «ساتورنSaturne، خمول العقل البرىء عند المسوخ» (إن جثث الجنود على الأشجار فى «المملكة الغريبة» تنضم إلى جثث «نكبات الحرب») إن «شياطين الشعر» «متوحشة» هنا.

هيليو بوليس:

لقد واجه «جنجر» عصره بتطور هو عكس تطور «مالرو» وذلك فى رواياته الثلاثة عن حرب (١٩١٤ ـ ١٩١٨) «عواصف من فولاذ» (١٩٢٠)، «الغابة الصغيرة» (١٩٢٥) «نار ودم» (١٩٢٥) أمارواية «ألعاب إفريقية» (١٩٣٦) فإنها تحكى محاولة هرب فاشلة: يتطوع البطل فى الفيلق

الأجنبى، ويذهب إلى إفريقيا، ثم يرجع فى النهاية إلى ألمانيا: لقد أفلت منه عالم الأحلام إذا بدأ «جنجر» منذ روايته «على الجرف الرخامى» (١٩٣٩) ببناء ممالك طوباوية، حيث يتعارض نظامان، أو فوضى ونظام فكما أن الشخصيتين الرئيسيتين فى رواية «على الجرف الرخامى» يبنيان» نماذج» تسمح بفهم المكان والزمان فإن رواية «هيليوبوليس» (١٩٤٩) تقدم «نموذج» المدينة الخيالية: «منظر مدينة اختفت»، يقول العنوان الفرنسى الجزئى ويلح العنوان الجزئى الألمانى على «النظر خلفا»، وعلى الاستعارة أكثر من الاختفاء «ولكن تلك الأيام بعيدة عنا»، وتقول الجملة الأخيرة إن الهامش بين السرد والحديث يزيد من الهامش بين القصة المتخيلة Fictionوالواقع.

وتملى المدينة التى تفلت من المعايير الواقعية هنا على الرواية بنيتها كما لو أن الأمر يجرى على رقعة الشطرنج التى يحمل كل مربع منها قصة، وإن كل مكان، كل حى، وكل صرح من الصروح فى «هيليو بوليس» يحتوى على ثقل الماضى، بل أيضا يحتوى على مغامراته التى تتموضع ثانية فى الحبكة العامة للرواية وتشير عنوانات الفصل إلى دمج المربعات فى السرد: «عودة الهيسبيريدين» Hesperides(رست الأساطيل البين - نجمية Interstellacires على الأرض فى موانئهم. وإن صرفنا النظر عن «الهيسبيريدن»، والإمبراطوريات غير الآمنة تمتد / ١٦٨ /، وتمتد المجالات السحرية التى لا تستطيع أى تقنية أن تسبر أغوارها» (٨٤)، «اضطرابات فى المدينة» «فى القصر»، «النزهة فى فينهو ديل مار» Vinho del mar»، «فى باغوسAu pagos فى «مدرسة الحرب»، «الأبياروم L''Apiarum»، «فى الأرسنال» «الضربة على كاستيل مارينو»، «فى حديقة أورتونير» تسير رواية المغامرات غالبا على منوال الرحلات الكبرى، هنا يتعلق الأمر بتنقل أكثر قصرا، عبر مدينة أسطورية: إن للمغامرة «نمط مخططات المهندس المعمارى» (٨٥).

وتظهر رحلة القوقاز بأبراجها العالية،المحكيةفى الفصل الأول، كيف يمكن أن يكون ناموس العالم: «كل الخطوط والدوائر وكل الأشكال البسيطة هى لجج من الحكمة» (٨٦). يستدعى المكان نظاماً كان دائما إحدى قيم «جنجر»، ويستدعى بنية كانت دائماً هدف بحثه عبر المعدنيات والنباتيات والكريستال والجواهر: يبحث عالم الطبيعة عن نظام وعن كنز وإن للمدينة شكلاً تتجسد فيه قوة حية «نسميها حضارة» (٨٧) نلمحها على سبيل المثال من أعلى برج مراقبة. إن واحدا من أكبر موضوعات الرواية هو الإطلالة على تصميم،وهذا الموضوع هو فى الوقت نفسه شكل؛ والرواية - المدينة تتحدث عن نفسها، ينبغى أن تكون النفوس الضائعة فى سير الأحداث مأخوذة فى بعض الأحيان برغبة لرؤية الموتيفات Motifs التى تنسجها، ليس الحبكة ولكن التصميم.

إن واحدة من أقدم رغبات الإنسان وأكبرها أن يكون متفرجاً - وأن يتلذذ برؤية الأحداث على الأرض بعيداً عنها» (٨٨).

إن «هيليو بوليس» التى بناها الروائى (والتى لا تشترك فى شىء مع المدينة المصرية) لأنها لا تستند إلى مدينة واقعية (كما هو الأمر عند «بوتور» حيث تستند «بليستون» إلى «مانشستر»)، تحتاج إلى موارد التاريخ. إن الوهم من عمل الذاكرة، يستند إلى ثقافة واسعة ويسوغ الفكرة

القائلة إننا لا نتخيل إلا لأننا نتذكر: «هناك أمكنة على الأرض تتتابع عليها الأمكنة المقدسة من أبعد زمن نستطيع تذكره، وهناك كذلك عليها أماكن عنف ويبدو أن هذه الأماكن قد نزلت بها اللعنة التى تأخذ منها مجموعات متجددة من الضحايا. إن تلك الأمـاكـن تتابع عبر جذر القصة ودمها» (٨٩).

ويُذكِّر الموقع بوضـوح بمدينة «طروادة» أو بأمكنة إغريقية - رومانية (باغوس، الابيـاروم) أو بأمكنة فينيقية (كاستيل مارينو) كما فى رواية / ١٦٩ / «ساحل الرمال» (خصص «غراك» لرواية «على جروف الرخام» دراسة ممتازة: ويشير «جنجر» بنوع من الغمز إلى التزام الرمال»). ولا يصل الخيال العلمى عند «جنجر» إلى أن يأخذ شكل الحداثة الأميريكية: فهو [الخيال العلمى] يعكس فى المستقبل النماذج المثالية الغربية، التى تمر عبر اليونان وإيطالية: بحر متوسط لا تعيه الذاكرة.

وهكذا، فإن جزيرة «فينهو ديل مار» Vinho del oar، الواقعة فى عرض مدينة هيليو بوليس «غنية بالنبيذ» الذى يذكر بـ «العصر الذهبى» على الرغم من قسوة العصر الجديد؛ وصيادوها عادوا رسل «نبوتون» Neptune. ومنازل الأغنياء والمتفننين مبنية من الرخام المتألق.

وبموضع الوصف الكلى «هيليو بوليس» (٩٠) بين رأسين بحريين (أبيض، غنى، وأحمر مأهول بالسكان ومقلق)، فى «بناء واسع ونصف دائرى» مقسوم إلى قسمين، المدينة القديمة والمدينة الجديدة نتوقع أن المدينة كانت ضحية حرائق ضخمة فصلت عبر الزمن بين الحيين ويعيش فى المدينة الجديدة بناء قديم غريب «الإدارة المركزية»، ضرب من الدماغ البوليسى، والبيروقراطى؛ وقد ولدت هذه المنشأة من الخوف والعنف» وتذكر «بليالى القلق التى كانت تهزها الانفجارات المريعة» وتنشر هذه العمارات عقلية معينة وهى هنا عقلية الرعب ويقع فى قمة المدينة القديمة قصر أحد الزعماء الذين يتصارعون على الدولة، الحاكم الطاغية: الذى عبر القرون وضم إليه أبنية قديمة وقروسطية وحديثة والكاتدرائية هى نيو كلاسيكية، وقد دخلت التاريخ، لأنها مبنية على أنقاض معبد «أفروديت» وهى حاضرة فى المستقبل أيضا «إن الكاتدرائية تدعم الأمل الجديد الذى كان قد تزايد بعد عصور النار». وتجسد صورة العنقاء المنحوتة على البوابة «ذلك الضرب من التفكير: فكما أن الصروح تنبعث من خرائبها، فالعقلية تنبعث من كل إعصارات النار وحتى من العدم».

والمدينة القديمة محملة بالتاريخ أيضا، منذ «العصور البطولية» وحتى منذ «الصيد البدائى» يعرج «جنجر» بعدئذ فى صفحة رائعة، وفى نظرة سريعة واحدة على المرور من الزمن إلى الخلد، من المدينة إلى كل المدن: «ولو أننا مررنا الزمن بسرعة أكثر من سرعته فى ذهنه لكان من الولادات والأموات، يشبه دفق الماء المندفع نحو السماء / ١٧٠ / والذى يبعثره الهواء فى أثناء سقوطه نحو الأرض ما الذى يبقى من تلك الشلالات الهارية غير جسر قوس قزح الذى يستدير فيه، أكثر

صفاء وأثر استمرارية من الجوهر؟ وبذلك تلاحظ العين بعض المرات فى الأعمدة وأقواسها الانعكاس الذى يتحدى الأزمة، والمدن هنا كزسوار «إيليون» Ilion فى أشعار «هوميروس» إنها [المدن] ما يؤثر فينا بمظهره، ويدفعنا إلى الفعل؛ كما أن الجمال يدعونا إلى الحب «إن» «هيلو بوليس» فى نثر «جنجر» فى قوس قزح دفق الماء.

ونجد أيضاً فى حى «الباريشين» Parsis؛ أقلية يضطهدها أحد الطغاة الذين يتصارعون للسيطرة على المدينة، وإلى هذه الأقلية تنتمى المرأة التى سيتزوجها البطل «لوسيوس» Lucius . وإن محلات المجلدين هى أماكن الثقافة فى هذا الحى: «لازلنا نستطيع العيش أيضا فى المكتبات حياة تنقضى فى تأمل الحيوانات مادامت الحياة ممكنة. وإن الكنز الذى نقلته إلينا الحضارات القديمة هى ما يمكن أن يشغل ويرضى حياة إنسانية قصيرة.

لقد كان العالم على الدوام بلا نهاية، طالما احتفظنا بمعياره فى ذاتنا؛ ويبقى الزمن بلا نهاية مابقى الكأس فى اليد (٩١) ويحتل «أوتور» Autour المشرف الملكى، ورجل الاضطرابات والبوليس السرى مكانه على رقعة الشطرنج (الكاستيل مارينو) وهو كالحاكم، زعيم عسكرى يحترم القيم المتوارثة (فينهو ديل مار) «كانا يتقدمان خطوة خطوة لكى يحتفظا بميزات السرعة والموقف» (٩٢).

ولما كانت المدينة خيالية ولا نموذج لها فإنه من السهولة بمكان أن نقدمها كرقعة شطرنج. يسكن «لوسيوس» فى بيت الحاكم (ولكنه سينفى بسبب حبه)؛ وتوجد هنا، فى زنزانة خاصة، مجموعته من المخطوطات؛ وهنا أيضاً يحجز «جنجر» فى هذا المربع الثمين فعل الكاتب ومعناه. ويهدف المؤلف وهو يتحاور مع الله، إلى الكلية: «لقدكانت المخطوطة تلك الحمة البركانية التى أحدثتها تلك النيران وتلك الانفجارات، وتلك الانهدامات، تهذيبات النفس. ثم تأتى الفواتح والمخططات الطموحة لقد تجاوزت [المخطوطة والفواتح والمخططات الطموحة]، وفى غير اعتبار، شهرة الروائع، بما أن الفكرة تظل على الدوام عصية على التحقيق» (٩٣). إن قدر الفنان هو أن «يقود بالكلمات النفوس إلى ما يستعصى على الشرح، وبالأصوات إلى التناغم الصامت وبالرخام إلى / ١٧١ / المناطق التى هى بلا ثقل، وبالألوان إلى التألق غير العادى» (٩٤).

فى تلك المخطوطات توجد عقدة رواية «هيليوبوليس» فى حالة «إرصاد» لأن المؤلف يحكى فيها صراع عائلتين متنافستين فى روما ألكسندر السادس: «لقد كان هنا ومنذ زمن حجر تام للفرد، المخير، وهذا موضوع رئيسى عند «غوبينو» Gobineau و «ستاندال» و «بور كخارد» Burck-hardt، و «نيتشة» وآخرين كثيرين (٩٥)». المدينة الممزقة، والفرد المخير : «هيليوبوليس ولوسيوس».

وتحمل بعض الصفحات، فضلاً عن ذلك، الشعور أن بنية المدينة تعكس بنية العالم (٩٦). ويعاود «جنجر» استخدام الأماكن العالية التى يحبها «ستاندال» ويتضح ذلك أكثر ما يتضح فى قصر الحاكم أو فى مشغل الرسم الموجود فيه ولكن رؤية الكون تبدو مقلقة، وتسبب الدوار: إن الشعور المزعج بالدوار يختلط بشعور التفوق فى الأماكن العالية. حتى يمكن القول: إن الدماغ

يسمو بجسارة كبيرة، وأنه تلقى ذلك الحصر الصدرى كجواب وإنذار (٩٧). لقد انتهى مبدع الطوباوية (أفلاطون،توماس مور، سويفت Swift) حيث يستقم كل شىء، وانطوى على نفسه إنّ مملكة «جنجر» الخيالية، تنشىء هذا، وأشياء أخرى: إنها طوباوية مكسرة، لأن جماعة من الذين يحنون إلى النظام القديم ويخلصون له، تتصارع مع الديماغوجيين، والبرابرة والقتلة، وإن هذه الأزمة التى لا يمكن أن تقتصر على معركة كبيرة، هى بلا نهاية.

يغادر البطل الرئيسى «لوسيوس» المدينة،ويمضى إلى ممالك أخرى، فيما وراء «الهيستيريد» وتظهر نظرة أخيرة على المدينة كيف ينتشر فيها الألم وتتوزع السعادة، والخطأ والرشوة: «حتى لو كانت الحكمة الخالصة هى التى حددت هذه الاتجاهات لكان جمالها كثير القسوة وإن خطأ النساج، وحده، واهتزاز يديه هو الذى يدعو إلى أكثر حيوات الأشكال عمقاً، ويجعلها فريدة ولا تحاكى، كما تقتضى ذلك طبيعتهم الانتقالية. ينبغى ألا تكون المدن مطلقة، بل ينبغى أن تبقى رمزاً»(٩٨).

وتوضح هذه الخاتمة إخفاق المدينة الطوباوية: إنه لمن المستحب أن تكون ممزقة بأزمات لا نهاية لها، وهذاشرط تقدمها، ولكنه أيضا شرط حياتها الأدبية. لم يكن من الممكن أن يستمر وصف المدينة الفردوسية دون أن يحصل الملل، دون أن تصبح غير مقروءة ليس هناك مدينة أدبية «مطلقة». / ١٧٢ / إن الكلمة الأخيرة لشعرية المدينة هى أن هذه الأخيرة تعيش كرمز. يتخيل «هيرمان هيسة» Hermann Hesse دولة طوباوية، باسم «كاستالى» Castalie (عفة) وذلك فى رواية «لعبة الكريات الزجاجية» (١٩٤٢)، وتقع هى أيضا فى المستقبل فى عام (٢٠٠٠) شباب يظلون بلا زواج، وينصرفون إلى العلوم والفنون ويلاحظ البطل، مع ذلك، أن مملكة مقطوعة عن العالم هى مملكة معرضة للهلاك إن حضور الموت والخوف منه هو الذى يصنع الروائية. وإلا، فإن المملكة الطوباوية تصبح، كما عند أفلاطون، مكان حوار فلسفى أكثر منه روائياً أو أسوء من ذلك تصبح معرضا واسعاً للأفكار، وتصبح عرضا لنظام مغلق على أطباق مخصصة للعرض.

وليس حلا أن نموضع هذه الممالك فى المستقبل، فى عام (٢٢٠٠) كما هو حال «كاستالى»: إن الممالك ترث سياج الطوباويات القديمة، ولا تصل إلى الحرية الضرورية للرواية وحتى إن لم تكن هذه الحرية إلا ظاهرة فإن غيابها قاتل.

لذلك تصالحت المدينة الأسطورية والمدينة الواقعية بعض الوقت فى السرديات الشعرية السريالية (٩٩)، كروايات «فلاح باريس» و «نجا» و «الحرية والحب» التى عرف مؤلفوها «بروتون» و «أراغون» و«ديسنوس»Desnos «كيف يجدون الأماكن الشعرية (ممر الأوبرا، هضبات شومون) فى نثر المدينة: تنتج باريس «فلاحها» أو «عرافها» كما فى رواية«نجا»، أو بطلها الأسطورى (قرصان «ديسنوسDesnos» الدموى).

وبعث «ريمون كنو» السريالى السابق، سحر باريس، وسحر أطرافها فى أفضل رواياته من «بعيداً عن روى Reuil» إلى «زازى فى المترو»، وفى كتابه «تمرينات فى الأسلوب»، الذى يحكى فيه مشوار الباص بتسع وتسعين طريقة مختلفة، ولكنه، ومع أنه فى كل مرة شىء آخر، يؤدى إلى محطة «سان لازار» Saint -Lazare نفسها.

ذلك هو فى حقيقة الأمر سر المدينة الأدبية، وما يميزها من المدينة الواقعية. (كان «ليو سبيتزر» Leo Spitzerيتساءل، ما الذى يميز حصانا أدبيا من حصان واقعى؟ وإن هذا السؤال يتضمن فى الحقيقة كنه الأدب كله): هناك محطة واحدة اسمها «سان لازار»، ويمكن أن يقدمها الكاتب نفسه بتسع وتسعين طريقة قص مختلفة ويتبخر الجوهر الوحيد للموضوع فى تكاثر الكلمات ويصبح الموضوع الواحد الواقعى مجموعة من الموضوعات الأدبية، ومن الآفاق، ومن وجهات النظر، ومن الرؤى / ١٧٣ /.

(*) Jeu de Societe = لعبة المجتمع؛ وهى لعبة مسلية يمكن أن يلعبها عدة أشخاص فى وقت واحد.

* Frises= السمائيات: وهى لوحة من القماش ترفع فى أعلى المسرح لتمثل السماء.

* اسم نباتى ألمانى: جنس أزهار مبنولة فى الحدائق من الفصيلة المركبة.

(*) آلة أنبوبية تحتوى على مراء مركزة بحيث إن الأشياء الصغيرة الملونة الموجودة معها فى الأنبوب تتحرك فتولد رسوماً مختلفة الأشكال والألوان (المترجم).

(*) Les Serres = الزأمات: جمع وأم، وهو بناء من زجاج تستنبت فيه نباتات البلاد الحارة.

(*) L hotel du libre echange = المقصود هو الماخور وما أثبتناه ترجمة حرفية.

(*) Exterritorialite = حصانة دولية يتمتع بها السفراء وسواهم ضد القانون الوطنى.

(*) هناك فى العبارة الفرنسية تورية (a Courte vue (Mais la vie aussi est courte.

(*) Homeriques = نسبة إلى هومر (هوميروس) مؤلف الإلياذه والأوديسة التى تتضمن أسطورة أوليس..

(*) Voyage Circulaire = رحلة تنتهى إلى نقطة الانطلاق.

(*) Vitrail du Meutrier = (زجاجية:زخارف من زجاج مترصوفة مختلفة الألوان تزين بها الكنائس وسواها).

(*) Le Minotaure = هو فى الأساطير الإغريقية مسخ نصف إنسان نصف ثور، وهو ابن «باسيفه» وقد حبسه «مينوس» فى نفق التاهة الذى بناه «ديدال» وكانوا يقدمون فى كل سنة قربانا من شباب أثينا (٧ فيتات وسبع شباب): قتله «تيسوس» بمساعدة «أريان».

(*) Vampire = هامة روح يعتقد أنها تخرج من القبر ليلا وتمتص دماء البشر ويكون لها مظهر بشرى.

(*)Bigophones = نفير، آلة موسيقية مضحكة.

(**) Salsifis = لحية التيس:بقل زراعى تطبخ جذوره اللحمية الغليظة.

الفصل الخامس

الرواية والفكر

ينقش الشعر أبياته الوعظية على معبد "أبوللو" Apollon في "دلفيس" Delphes وترسل التراجيديا الإغريقية حكمها بأبيات لاتنسى: "من يدرى، لعل هذه القوانين كانت مقدسة عند الموتى؟ "وتصغى الملحمة فى لحظة إلى الأعمال البطولية، وإلى التدخلات الإلهية لتلقن دروسها البسيطة والقاسية.

ولكن، ما الأمر؟ لماذا تبدو الرواية غريبة إلى هذا الحد عن الفلسفة؟ أهو اللهو الموجود فى الحكاية، أم الدوار المدوخ الذى يسببه الحدث، والموجود أيضًا فى صميم الحبكة ما يمنع من التفكير فى هذه القضية؟

هل يجعل غياب المضمون الأخلاقى المفترض، والذى يقترن بغياب المقاييس من الرواية، حتى القرن التاسع عشر، ذلك الجنس الأدبى الخطر الذى تحظر التربية الجيدة وقوعه فى أيدى الفتيات، ذلك الجنس الأدبى المراهق الذى ننصرف إلى كتابته عندما نخفق فى المسرح، ونحن عائدون إلى البيت فى حالة تبعث الأسى كما حل بـ "فلوبير" و"جيمز"؟ وكان الروائيون كلهم حتى نهاية القرن التاسع عشر يحلمون بالمسرح. أما فى القرن العشرين فقد كتب المسرحية كل من "جيد" و "جيرودو" و "مونترلان" و "سارتر" أيضًا وحتى "جيونوومورياك" و "سيلين" فى مسرحية "الكنيسة " وحتى "برنانوس" فى مسرحية "حوار الكرمليين" و "كامو" و "بيكيت"، و "غراك" و "يورسينا" و "ساورت"، والقائمة طويلة. وإن كان ذلك فى البداية عند بعضهم تلذذًا برؤية شخصياتهم تكتسى لحمًا بشريًا بوساطة الممثلين، أو بسبب السمعة الحسنة التى يمنحها المسرح عند بعضهم الآخر، فكيف لنا أن ننسى سهولة التعبير عن الأفكار فى المسرح؟ دليل ذلك أن الحوار فى الرواية هو أحد الأمكنة المفضلة لكى نعبر عن الأفكار، وهو على أية حال المكان الذى

تولد فيه/ ١٧٤ / [الأفكار] ولادة أكثر طبيعة من أية ولادة أخرى تتم فى أى مكان آخر، لأنها جاءت فى الموقع والمنظور اللذين ليسا صوت المؤلف المباشر. هل ينبغى أن نوازن بين الروائيين الذين يملكون رؤية للعالم، وبين أولئك الذين لا رؤية لهم؟ بلا شك. إن أكثر الكتاب رداءة ينطق عن إيديولوجيا (لقد أوضحنا محتوى "قصر اليهودية"، (١) وهو عنوان رواية لـ "غى دى كار" Guy des Cars وإن ادعى أنه لا ينطق عن ايديولوجيا كان [يقول]: "لاأهتم بالسياسة") فإن ذلك أفضل السبل كى تكون له ايديولوجيا.

لنبق فى إطار الجدية [فنقول]: إن الروائيين الذين نهتم بهم متعارضون، لأن لبعضهم رؤية ضمنية للعالم، وللآخرين رؤية معلنة. يكشف عنها أولئك الذين ينسجونها؛ ويدخلها أولئك الذين يتحدثون عنها فى قصصهم الخيالية شأنها شأن كثير من المحاولات Essais القصيرة. وكثير من الملاحظات والأمثال التى سيغرينا بعد ذلك عزلها، والتى ستصبح - والتى كانت - الطريدة المفضلة لنقد الأفكار. إن "غوته" و "بلزاك" و "زولا" فى القرن التاسع عشر يستخدمون كمرجع، شأنهم شأن "دوستويفسكى" و "تولستوى" (الذى يعرض فلسفته فى قراءة التاريخ فى نهاية رواية "الحرب والسلام" فى حين أن "دوستويفسكى" يستخدم، لأنه أكثر ترددًا أو أكثر روائية، الحكم فى روايته "الإخوة كرامازوف" يستخدمها لكى يقدم لنا كبير المحققين): هل نقلد كل هؤلاء أم نهدمهم، ذلك هو المأزق، ولكننا لا نستطيع تجاهل أنهم قد عبروا عن فلسفة (أو عن عدد من الفلسفات: التناقض مسموح به لرجل الأدب كما هو مسموح به لرجل السياسة). وسيفعل ذلك كل الروائيين فى القرن العشرين. بفسر ذلك تطور الفلسفة والتاريخ والأدب.

يحمل كل فرنسى أنهى دراسته الثانوية مسحة من الفلسفة بسبب البكالوريا التى أنهاها. وليس للعقلنة التى ننسبها، خطأ أو صوابًا، للروح الفرنسية أى موجبات وراثية، ليس فى ذلك أى شئ فطرى، ولكنها ثقافة مكتسبة ومعرفة تربوية. لايغير الروائى الكبير إن لم يعرف إلا بعض الفلاسفة، وجزئيًا، وبوساطة مدرسه: وهذه هى حال بروست "تلميذ" "دارلو" Darlu وقريب "بيرغسون" Bergson قرابة بعيدة وبطريق الزواج. يمكن أن يكون "الروائى" مخترقًا بفكر "هيدغر" Heidegger وبفكرة الخاص به، وباعتباره تقنى فلسفة - وهذه هى حال سارتر. إن "أراغون" تكّون فى البداية من شئ من "فرويد" ثم من شئ من ماركس، ويبدو ذلك فى رواياته من "فلاح باريس" إلى "الشيوعيون".

وسواء أكانت القراءة التى ذكرناها مؤكدة أم لا/ ١٧٥ / فإن هناك مظهرًا فلسفيًا فى الزمن: وتتفق الرواية الجديدة مع انطلاقة العلوم وفلسفة اللغة فى زمن يمحى فيه التفكير الوجودى والدعوات إلى الالتزام.

إن موت الإنسان الذى أعلنه "ميشيل فوكو" Michel Foucault (الذى كتب "ديدى إريبون، Didier Eribon سيرته (٢)، يالسخرية!) هو أيضًا، كما كنا رأينا فى الفصل الثانى موت شخصية الرواية. ويجبر تأثير التاريخ الروائى، فى المكان الثانى على التفكير فيه. وإن ضخامة المأساة التى

نعيشها فى القرن العشرين تمنع الكتاب من الاعتزال فى برجهم العاجى، والتظاهر وكأن شيئًا لم يكن. كان على "مارسيل بروست" وهو أكثر المؤلفين انزواءً، أن يدمج حرب عام ١٩١٤ فى روايته وأن يخلخل رواية "الزمن المستعاد" ليدخل الحرب فيها. وقد فعل مثل ذلك كل من :مارتان دوغارد" و "جيل رومان". ويستخدم "جنجر" و "غراك" فى روايته "على جروف الرخام" أو فى رواية"ساحل الرمال" شكلاً من التحويل يقترب من المجاز. ويضع "مالرو" الحرب الأهلية فى قلب رواياته. إذن، إن أهوال الحرب وفظائع الديكتاتوريات تدعو إلى التفكير، وهذه قضية تجسدها القصة المتخيلة سواء أقدمت جوابًا عنها أم لا. لقد ولدت روايتا "زمن الأحتقار" و "الدكتور فاوستوس" من هتلر، كما ولدت رواية "تحت شمس الشيطان" من الحرب العالمية الأولى: إنهما عملان يقدمان بكل وضوح فلسفة معينة. وكان "مالرو" قد صمم بالطريقة نفسها روايته "الطريق الملكية" "ك" المجلد الأول من رواية "قوة العزلة" حيث نجد أزمة البشر المعاصرين وأزمة الانتماءات التى يجدونها معروضة عليهم ومنها التلقين الفلسفى المأساوى الذى ليس إلا تمهيدًا لأزمة الانتماءات المشار إليها" (٣). وأخيرًا، يسمح تطور التاريخ الأدبى بكل شئ. لقد عبرنا من زمن كانت فيه "الرواية - القضية Roman a These" منبوذة إلى حد أن كل الأدباء ينكرون أنهم كتبوها. (حتى "بول بورجيه" Paul Bourget نفسه) (٤) إلى زمن فيه اتجاهان يجعلان كل شئ ممكنا. يقود أول الاتجاهين إلى المصادر الرئيسية، إلى تلك الرواية الفريدة التى تود تقديم العالم بكليته، ومثالها رواية "الإنسان بلا مزايا" ورواية "فى البحث عن الزمن المفقود". ويؤدى الاتجاه الثانى إلى تفجر الأشكال، وإلى موت الكلاسيكية والواقعية، لأننا نستطيع أن نضع فى الرواية الممزقة كل شئ بما فى ذلك الأفكار والعروض/ ١٧٦ / الفلسفية: ويبدو ذلك فى رواية "كونديرا" Kundera (كتاب الضحك والنسيان)، وفى رواية "كورتازار" Cortazar (الحيز Marelle) (*). لقد أصبحت الرواية التى كانت فى الماضى جنسًا أدبيًا ثانويًا، ومنحطًا امبرياليًا ومكانًا تشارك فيه فى الوقت نفسه عدة أجناس أدبية - المحاولة والقصة المتخيلة والقصيدة.

وإن كان القارئ يستطيع تحويل أى رواية إلى فكر فإننا مع ذلك لن نأخذ بعين الاعتبار إلا الرواية التى تعرض فيها الفلسفة بوضوح. وقد لاحظت ذلك "سوزان سليمان" بخصوص روايات القضية: "تصوغ هذه الروايات نفسها، بطريقة ملحة، ومنطقية ولا لبس فيها، القضية (أو القضايا) التى ينبغى أن نوضحها. إن التأويل "الجيد" للتاريخ فى رواية القضية واضح كل الوضوح - بحيث إنه لا يمكن لأحد أن يخطئه (٥)". ولا نقصر تحليلنا على رواية - القضية التى ليست إلا نوعًا جذابًا وحتى مورطًا من الرواية الفلسفية؛ ولكننا نرى أنه ينبغى، لكى نبرز أهمية العلاقات القائمة فى القرن العشرين بين الرواية والفكر أن يظهر إلى العيان نظام قيم مدرج فى عمل القصة الخيالية (أو أن يكون ذلك النظام لا وجود له). ولن يكون رأينا مع ذلك مختلفا عما طرحناه فى بقية أقسام هذا الكتاب: إننا نهتم بالأشكال، وليس بالمضامين، ونهتم بالمضامين عندما تصبح أشكالاً. إذًا، لسنا ندعو إلى كتابة تاريخ للفلسفة كما فعلنا فى تاريخ الرواية (حل ممكن مع ذلك)، إنه تاريخ للافكار خاص بالروائيين، والمعنّى بذلك هو أن تظهر بأى شكل، وبأى

مكان يظهر فى الرواية المعاصرة التفكير المجرد. وهكذا، فإن "مالرو" عندما يؤكد فى مقدمة روايته "زمن الاحتقار" أن عالمه "يقتصر على شخصيتين، البطل ومفهومه للحياة" [٦]، يشير إلى شكل ممكن:"مفهوم الحياة"، أى أن كلاً من الفكرة والقيمة والتساؤل يعامل هنا كشخصية حقة. هل يوجد من ناحية أخرى، تتابع بين السرد والتفكير؟ على العكس مدرجة فى الأحلام والمجازات التى تثقب القص؟ أليس هناك علاقة بين مهنة الشخصية والتجريد؟ / ١٧٧ /.

تتوالد رواية الروائى ورواية الفنان فى القرن العشرين ولكن لأطباء "بروست" و "مارتان دوغارد" و "كامو" دلالة وبالقدر نفسه، فإن لكاهن "موررياك" وإلا فعلى الأقل لكاهن "بيرنانوس" دلالة أيضاً.

"فى البحث عن الزمن المفقود"

أو المعركة مع الفلسفة

إن عنوان رواية "بروست" يدل على الميل الفلسفى فى الكتاب (كما هو الأمر عند "ساد" و "بلزاك"، وكما فى رواية "البحث عن المطلق" صحيح أن هذا الأخير يخصص بصراحة "للدراسات الفلسفية" القسم الثانى من "الملهاة الإنسانية" وهى عبارة عن اثنتين وعشرين رواية ومنها هذه الأخيرة، والتى مثلت والمعنونة بـ "فيدون اليوم") : وكما فى عناوين "الشرط البشرى" و "زمن الاحتقار" و "الأمل" و "طرق الحرية" و "السديم والليل". وإن عناوين كتب أخرى للمؤلفين أنفسهم كان يمكن أن تكون عناوين روايات مثل "أصوات الصمت" و "الوجود والعدم" و "خدمة بلا جدوى".

ولم يسطع نجم أى عنوان منذ بداية القرن كما سطع نجم العنوان الذى وضعه "بروست" لدورته الروائية. وما أسر "بروست" نفسه بظروف إبداعه (بل إن كل ما أسر به هو العناوين المطروحة): هل فكر بعنوان "بلزاك" البحث عن المطلق؟ هل أضاف حرف الجر الغريب (هنا) "فى" لكى يعطى حيوية أكثر، وروائية أكثر لعنوان كان يمكن، على وجه آخر، أن يكون عنوان بحث فلسفى (ولم لا يكون لبرغسون)؟ ولا يمكن أن تؤكد النزعة الميتافيزيقية للعمل أكثر مما هى عليه مع أن العنوانات الفرعية هى أكثر حسية (حسية نزهة "فى جانب". أو "فى ظل ...")، عدا عنوان القسم المتوسط الرابع من سبعة أقسام هى الرواية، وهو "سدوم وعامرة"، وعنوان الخاتمة، الذى يعلن أن محتواه يجيب عن تساؤل العنوان العام: الزمن المستعاد.

وإنَّ تَكَوُّنَ العمل يظهر أن نزعة البحث الفلسفى قديمة عند "بروست". "بروست" الذى صاغ كتابه "ضد سانت بوف"، عام (١٩٠٨) / ١٧٨ / كمحاولة، أو كمحادثة، أو كمحادثة مع أمه.

وسواء أكان محاولة أم حواراً فإن الكتاب مخصص لدحض آراء "سانت بوف" فى العلاقات التى تقوم بين الكاتب وحياته وعمله، وتقديم آراء بروست فى ذلك. وتظهر ذكرى الطفولة فى الريف شيئاً فشيئاً وبطريقة المحادثة وتظهر الرواية بواسطة الذاكرة، ويتذكر ليالى القلق أيضاً. ولكن تلك المحاولة الجمالية لن تختفى قط بل يتوزع من جديد، وستتضخم. إن تفحص "المخططات

الإجمالية" التى نشرتها سلسلة البلياد فى طبعتها الجديدة لرواية "فى البحث..." يظهر أن فى الدفاتر التى كتبت عليها الرواية تحضيرات سبقت كتابتها، وأن هناك عدداً من التطورات المجردة التى كان يمكن أن نضع لها عنواناً دون عناء (من جانب منازل سوان، "كومبريه Combray". المخطط الثانى "الاستيقاظ والأحلام = Le reveil et les reves" المخطط سبعون "الشخص الواقعى والاسم La Personne reele et le nom". ونجد فى رواية "فى ظل ربيع الفتيات" المخطط التاسع عشر "موسى Musset" والمخطط الثامن والأربعين، "سحر الفتيات غير المتوقع = Le charme im- previsible des jeunes filles". ونجد فى رواية "جانب غيرمانت" المخطط السابع، أسماء الشخص Les noms de Personne"، ونجد فى رواية "سدوم وعامرة "المخطط الأول، "تربة الخالات La race des tantes" والمخطط الثالث عشر "تقلبات القلب = Les intermittences du Coeur" أما فى العمل المنتهى فيظهر الحديث عن النوم أو القراءة فى رواية "من جانب منزل سوان"، عن الأسماء والطبقات الاجتماعية فى "جانب غيرمانت"، وعن الشذوذ فى "سدوم وعامرة"، وعن الفنانين الكبار وعن الموسيقا فى رواية "السجينة"، وعن الحرب، وخصوصاً عن الجمالية والزمن فى "الزمن المستعاد" [كل ذلك يظهر] تمكن هذا النزوع (*): يدرج "بروست" فى روايته أفكاراً بعددها وطبيعتها المتتالية: تخثيراً متماسكاً يكون محاولات حقيقية.

وينقطع النص بطريقة أخرى أيضا، وذلك بإدراج الفلسفة. لأن "بروست" يعتبر المجتمع مثل "مساحة شاسعة تنظمها بعض القوانين" (٧). وتظهر مسيرة القص نظام القوانين التى تتخلص من سير الأحداث. وإن دور الرواى هنا دور أساسى: إن تدخل راو رئيسى يسمح بتقديم القوانين وكأنها نتيجة لملاحظته ولنشاطه الثقافى: "حقاً، لقد تناولت طعام العشاء فى المدينة، ولم أكن أرى المدعوين، لأننى كنت أحدق (**) فيهم وأنا أظن أننى أنظر إليهم. ونتج عن ذلك/١٧٩/ أن تجميع كل الملاحظات التى استطعت تكوينها خلال حفلة العشاء عن المدعوين، وأن تصميم الأنساق الذى رسمته يصور مجموعة من القوانين النفسية التى لم يكن للمدعو أى دور فى الفائدة الخاصة التى وجدت فى أحاديثه" (٨) وتستخدم الشخصيات بدورها لنقل القوانين، وتصبح "الحمام الهدى ولسان حال القانون النفسى [...] وتعلن أكثر المخلوقات غباءً، بحركاتها، وبطروحاتها وبعواطفها التى تعرب بلا قصد عنها، عن قوانين لا يدركونها، ولكن الفنان اكتشفها فيهم." (٩) بل إنه قد يحدث لـ "بروست" أن يعتبر كتابه كـ "مناورة" . (١٠)

وتستخدم الحوارات بين الأبطال، تبعاً لخطة تسبق الرواية الغربية، لنقل الأفكار والتأملات والنظام المفهومى: يعرض الراوى فى سياق محادثة مع "البرتين" فى رواية "السجينة" أفكاره عن أعظم الفنانين وعن الفن" (١١) (وإن هذه المحادثة هى بلا شك إحياء لمحادثة البطل مع أمه فى كتاب "ضد سانت بوف)، أو أنه يترك "سان ـ لو" Saint - Loup فى "الزمن المستعاد" يفكر فى الحرب.

ويسهم الحدث هو أيضاً فى التفكير: وسواء أكان الأمر متعلقاً بحالات عشق أم بمناسبات اجتماعية، أم بقضية "دريفوس"، أم بحرب عام ١٩١٤، أم بلقاء فنى، فإن كل ذلك يستخدم أساساً

"لبناء ثقافى. وإن كل سمة، تسمى سمة الملاحظة، هى ببساطة إعادة إكساء، ودليل ومثال لقانون أظهره الروائى، سواء أكان قانونًا معقلنًا أم غير معقلن وينبع الشعور بالقوة وبالحياة تحديدًا مما هو غير ملاحظ، ولكن ولو لم تكن كل إشارة. وكل كلام وكل حدث إلا دلالة قانون لشعرنا أننا نتحرك وسط حشد من القوانين" (١٢). ولكن الرواية ليست المحاولة: إنها [الرواية] تروى تطور كائن، الرواى، أو تطور كائنات، الشخصيات. ومن هنا جاءت التناقضات بين الآراء المختلفة، والتحولات، وآثار الشيخوخة. إن كتاب "ظواهرية العقل" ليس رواية، لأن العقل المطلق لا يتجسد فى تعددية الشخصيات. ولم يرد "بروست" أن يختط تطور فكر ما بشكل تجريدى، "ولكنه أراد إعادة إبداع ذلك الفكر وبعثه. ولذلك يقول: إذًا، إننى مجبر على وصف الأخطاء، دون الاعتقاد أن على القول: إننى /١٨٠/ أعدها أخطاء." (١٣) يكون بروست الحدث المركزى لروايته من اكتشاف جماليته وفلسفته جاعلاً من بطله الرئيسى فنانًا ومن موضوع الحبكة قصة نزعة.

الاكتشاف، ذلك هو موضوع الروايات الكبرى، الذهاب بلا عودة لكشف أرض مجهولة، الأقسام التى كانت من قبل بيضاء على خارطتنا.

أما فيما يخص الفلسفة فنستطيع أن نعتبر أنها تقترب من الرواية عندما تمنح امتيازًا خاصًا للبحث الذى يذهب بعيدًا فى العرض المنهجى فـ "كيريك غارد"، Kierkehaaard، و "نيتشة" : بطلا رواية "مراحل على طريق الحياة"، أو "زرادشت"، فيهم بعض ميزات الشخصية الروائية).

وإن كل رواية فلسفية تحمل هذا العنوان "بحث"، تظل رواية، وإن مما يضعف بعض كتاب رواية ـ القضية، هو ما سبق أن وجدوه عندما تخلوا عن الفكر المتسائل.

إذًا، تلمح شرطين يسمحان بتعايش الرواية والفلسفة: [أولهما] أن يكون هناك أسئلة أكثر من الأجوبة، وأن تكون تلك الأسئلة مجسدة.

تضم رواية "فى البحث عن الزمن المفقود" كل الطرق التى ستسبرها فيما بعد الرواية الفلسفية فى القرن العشرين ربما عدا الرمز الذى له أهمية خاصة عند "كافكا". فمع أن هذه الرواية لاتدعى أبدًا بوضوح الانتساب إلى "بروست" : ولا إلى "موزيل"، ولا إلى "مان" ولا إلى "هيسه" ولا إلى "جنجر" ولا إلى "كافكا". وإن العصر الذهبى للرواية الميتافيزيقية أو الوجودية فى فرنسا من "مالرو" إلى "كامو" إلى "سارتر" إلى "سيمون دوبوفوار"، هو عصر جيل يعد "روست" عالم نفس اجتماعى، قد مضى زمنه: فى هذا العصر، أنكرها أقرب أصدقائها كما تشهد بذلك مذكرات "جان كوكتو" (الماضى المحدد، ١٩٥٢، يوميات، ١٩٤٢ـ١٩٤٥ التى طبعت بعد وفاته)، ومذكرات "جيد". إن القصص السريالى، أكثر أنواع القص شحنًا بالايديولوجيا فى القرن العشرين، يعود الفضل فى إيجاده إلى رجال مثل "بروتون" و "أراغون" و "كروفيل" و "فيتراك"، (فى القصص القصيرة الرائعة التى جمعت فى مجموعة "معرفة الموت" ١٩٢٦)، أولئك الرجال الذين أرادو أن يقطعوا أى صلة مع كل الكتاب المعروفين منذ عام ١٩٢٠ والعدد الأول من مجلتهم "أدب Litterature" يشهد بذلك.

إذًا، إن كل الأشكال الجمالية التى سيطرت على القرن موجودة عند "بروست" استعاديًا لمن يريد أن يؤرخ وإن تأثيراتها خفية، وهى كالإشعاعات الذرية التى انتشرت فى الهواء منذ النصف الثانى من القرن: لم يتأثر بها أحد /١٨١/، وها هم كل الناس يستنشقونها. إذاً سنرى كيف تجسد كل واحد من هذه الأشكال فى أعظم روايات القرن.

المحاولة فى الرواية (*)

ليس هذا الشكل جديدًا لقد منحه "رابلى" Rabelias مظهرًا انتصاريًا، واستخدم "روسو" بعض تسهيلات الرواية عبر الرسائل لكى يناوب فى رواية "هيلواز الجديدة La Nouvelle Heloise"، بين التحليلات النفسية والخطابات النظرية.

لقد أدرج "بلزاك"، وهو فى هذا وريث القرن الثامن عشر، فى رواياته عروضًا طويلة (باريس فى رواية "الفتاة ذات العيون الذهبية ، وطبقة اللصوص فى رواية "أبهات العواهر ومصائبهم"). وفجرت الموسوعية رواية "بوفار وبيكوشى" وحكمت عليها بالقاء غير مكتملة. إذن لا تقطع الرواية فى القرن العشرين مع هذا التقليد، ويبقى أكثر كتابها كلاسيكية مثل "أناتول فرانس" مخلصين للرواية الفلسفية - جزيرة البطارق. ١٩٠٨، تمرد الملائكة ١٩١٤)، وإن هذا المثال الأخير مقلق: هل يكون ترصيع الأفكار على الفلسفية، وهل يكون الروائيون مجرد مبسطين؟ إن مكانة المحاولة لايمكن إنكارها، ولكن ما حال الوضع والأهمية؟ هل نتجاوز الصفحات الأولى من رواية "فلاح باريس" كى نصل إلى النزهتين الطويلتين فيها؟ إن الاتهام الذى يطبقة السرياليون ضد الرواية حررهم من كل قيد (عندما لا يستطيعون هم أنفسهم وبضرب من التناقض، أن يتصدوا للقص).

وإن رواية "فلاح باريس" (١٩٢٥) تكون بذلك محصورة بين محاولة افتتاحية "مقدمة لميثيولوجيا معاصرة"، ومحاولة ختامية "حلم الفلاح". وإن نظرية "اليومى العجيب" مطبقة فى طريقة قص النزهتين (١٤)، فى ممر الأوبرا، وفى "هضبات - شومون" (وهما "النزهتان" روائيتان من قبل، لأنهما يكثفان فى نزهة واحدة عددًا لا محدودًا من النزهات). لقد حكى "بروتون": /١٨٢/ كيف يتولد الإبداع الروائى فى أثناء التمشى: "أدقق النظر لأرى رفيق نزهة رائع كان. إن أكثر أمكنة باريس حيادية، تلك الأماكن التى كنا نمر عبرها معه، كانت تبدو أكثر سموًا بوساطة مس خيالى وسحرى وروائى، إنه لم يكن أبدًا خالى الوفاض، بل يبدى ملاحظاته عند كل عطفة شارع أو أمام أى واجهة (١٥) وتحدد المقدمة ميتافيزيقية الأماكن، وتحدد الخاتمة دوار الوعى.

وتصبح الناحية العقلية فى المحاولة واقعًا فى قلب الرواية، ويتطابق "المفهوم" المجرد مع "الصورة، التى هى المعرفة الشعرية" (١٦). وينتقل فاعل الكلام أيضًا من المجرد إلى المحسوس: "إن ضمير المخاطب هو ضمير المتكلم أيضًا. لا أقدم نفسى. ولكن ضمير المتكلم المفرد يعبر عندى عن كل ما هو محسوس لدى الإنسان. وإن كل ميتافيزيقية يعبر عنها بضمير المتكلم المفرد. وكل شعر هو كذلك." (١٧) ويجيب المتنزه فى الخاتمة عن الأسئلة التى طرحها فى المقدمة حتى أن

"أراغون" سيستطيع الكتابة بعد ذلك فى سيرته الذاتية الثقافية عام (١٩٦٨)، "لم أتعلم قط الكتابة أو صنع" "الاستهلال" : "القصة هى قصة نمو عقل انطلاقاً من تصور أسطورى للعالم نحو المادية التى لن تدرك قط فى الصفحات الأخيرة، ولكنها موعود بها فقط" (١٨) تقول إنه وعد لأن "أراغون" لم يكن بعد شيوعياً فى عام ،١٩٢٤ ويبقى أن رواية "فلاح باريس" بسبب التجاور بين المحاولة والقص، هى قطبين وبين؛ سالب وموجب، تستدعى روح التوليف بين العقلى والواقعى. وإن هذا طموح كل الروائيين. حتى لو كان غير مقصود، الروائيين الذين انتسبوا فى أحد الأيام إلى مجموعة السرياليين. و"أندرى بروتون" أولهم. لم يعد نصيب المحاولة كما كان الأمر عند "أراغون" يتميز بعنوانات الفصول، والمقدمات، والعنوانات الجزئية. بل تتداخل الفقرات العقلية بالفقرات القصصية، ولكنها "الأولى" تسيطر على الثانية. إن "بروتون" فى رواية "نجا" وفى روايته " الحب المجنون" يفكر ثم يحلم.

إن أولى هاتين الروايتين تفتتح بملاحظة فلسفية يخصصها المؤلف لوجوده الخاص مطابقاً بالوجود (*) المطلق، حتى ظهور الشخصية الأنثوية "نجا" : فبدونها، لا وجود للرواية. ولكن التساؤل الفلسفى الذى يفتتح الرواية: "من أكون؟" نجده قبل نهايتها قد صار: "من/١٨٢/ يعيش؟ أنا يانجا؟ أصحيح أن العالم الآخر، كل العالم الآخر هو فى ذلك العيش؟ إننى لا أسمعك. من يعيش؟ أنا وحدى؟ هل أنا نفسى" (١٩) . إن النظرية تعرف الشعر والرواية تمارسه. ورواية "الحب المجنون" (١٩٣٧) مقسمة إلى فصول بلا عناوين. وكنا بينا (٢٠) كيف أن بنيتها تنفتح على خطاب مجرد، مخصص لثلاثة أصناف من الجمال. ويعرض الفصل الثانى الذى هو مجرد أيضاً نظرية لقاء (ظاهرة رئيسية عند السرياليين: من اللقاء ينبجس الشعر المعاش، المعجزة). وتخلط الفصول التالية المحسوس بالمجرد، ولكن للأفكار عند "بروتون" قوة الاستيهام.

تتكون الحلقة الدائرية المركزية كما فى رواية "نجا"، من اللقاء بشابة (الفصل٤)، ويرسم الفصل التالى العصر الذهبى للحب. إن للقص بنية جدلية (كما فى "أركان" Arcane ١٧ التى تذكر "اندماج الوجود بالجوهر" (٢١)، يحاول [القص] أن يذيب فيها المحاولة والرواية والفاعل والمفعول والماضى والمستقبل والشعر والعالم فى ضرب من "الموضع السامى" (٢٢). إن الرواية هى المكان الذى يسمو فيه الحب "إلى درجة من الوعى الشعرى لنفسه يذوب معها كل ما يلقاه مما هو بالضرورة عدوانى فى محرقة مجده الخاص" (٢٣). وتتحد المحاولة وتمثلها الروائى والرواية وتمثلها الفلسفى فى توليفة للإجناس الأدبية، أو أنها تتحد على أى حال فى توتر جدلى، (لقد ألف "فرديناند ألكى" Ferdinand Alquie كتاباً رائعاً عنوانه "فلسفة السريالية"). مع ذلك، فإن "أندرى بروتون" الذى قصر نفسه لم يكتب بعد "أركان ١٧" إلا محاولات، ومحاولات قصيرة: لقد خنق الايديولوجى المبدع عند "بروتون". وينبعث المبدع ومضاً فى مقالات كتبها "بروتون" فى أخريات أيامه، وقد بعثت هذه الانتفاضات العنصر الروائى فى قلب المحاولات. وفى العصر نفسه تستخدم الرواية الألمانية فى الوقت نفسه،وكأنها من عالم آخر، الخطاب الفلسفى بقوة واتساع لا مثيل لهما. وينضم إلى "مان" و "موزيل" و "هيسه" و "جنجر" المأثور المزدوج مأثور "غوته" والرومانسية

الألمانية التي تنتمي إليها روايتا" هنري أوفتردينغن Henri d'Ofterdingen لـ "نوفاليس" و "Hyperion" لـ "هولديرلين" Holderlin هاتان الروايتان اللتان أرادتا أن تحتويا ضمير العالم وأن تنافسا الكتابات الصوفية. وإن الثقافة التي أفرزت من "كانط" إلى "ماركس" وإلى "فرويد"، ومن "هيغل" إلى "هيدغر"، /١٨٤/ عمالقة تاريخ الفلسفة، أثرت أيضًا في الروائيين الذين يمنحهم جنس رواية التكوين شكلاً، ولكن نهاية الامبراطوريتين الألمانية والنمساوية منحت هذه الروايات التي تلت الحرب العالمية الأولى مظهرها الساخر: وهذا ثابت في البعد الذي يحافظ عليه "توماس مان" مع شخصياته وفي تدخلاته ككاتب، وفي الطريقة التي يسخر بها من كتاب "موت في فينيسيا" بكتاب آخر "الجبل السحري". إن اللا إنجاز-في رواية "رجل بلا مزايا" يعطي لكل أشكال السخرية التي يستخدمها "موزيل" بعدًا إضافيًا: فالعمل مقرر ومنكر (*) في الوقت نفسه كما هو الأمر عند "كافكا" . ولكن ما يجعل وضع الخطاب الإيديولوجي في العمل محتملاً هي السخرية.

إنها [السخرية] تلعب في رواية القرن العشرين؛ الألمانية والنمساوية دور الشعر عند السرياليين: إنّ العرض الفلسفي هو سخرية من عرض آخر يُقَدم بجِّدية. ونجد في البعد [الذي يحافظ عليه "مان" بالنسبة لي شّخصياته] التخييلي والروائي. إن رواية "الجبل السحري" (المؤلفة بين عامي ١٩١٢و ١٩١٣، والمطبوعة في عام ١٩٢٤) تستخدم بشكل أساسي وهي تعرض الأفكار المناقشة العرض، والقص أو ملخصًا للأفكار المسنوية لـ "هانس كاستروب" Hans Castrop ، البطل، وتستخدم الحوار أيضًا.

ويوظّف "مان" في رواية فيها حدث بسيط، مواضعة رواية "المصح" (التي نعود، ونجدها في رواية "سيلوي Siloe"، لـ "بول غادين" Paul Gadenne، ١٩٤١) ومواضعة رواية الفندق"، حيث يصبح المكان شكلا: عدد من الشخصيات مجتمعة ولا تستطيع إلا أن تتحدث فيما بينها (أو أن تحب بعضها):

لقد تلا المكان القديم (بوكاس = Boccace ومارغريريت دونافار Marguerite de Navarre) للمسافرين المحبوسين في نزل، تلته، الإقامة في مكان مغلق، فلم تعد الحكايات تَتْرى لكن استبدل بها الأفكار والنظريات (فندق سافوا لـ "جوزيف روث") Joseph Roth . وعلى هذا الأساس، تبدأ رواية "الجبل السحري" بمقال عن الزمن: "ما الزمن؟ لغز! بلا واقعية خالصة، إنه قوي كل القوة. إنه شرط العالم الظواهري، حركة تختلط وترتبط بوجود الأجسام في المكان وبحركتها. هذه الأفكار وما يتلوها منسوبة، بعد قليل، لبطل الرواية الرئيسي، ولكن ليس دون تدخل القاص: "يمر الزمن ونحن نحكي - زمننا، الزمن الذي تخصصه/١٨٥/ لهذا القصة ولكنه أيضًا، وجذريًا الزمن الداخلي زمن "هانس كاستروب" ورفاقه في المصير، هناك في الأعالي بين الثلوج وإنه يحدث تغيرات".

وتشير هذه الرؤيا عن الزمن إلى أنه موضوع الرواية كله : إن السنوات السبع التي قضاها "كاستروب" في المصح عرضة لاستغلال ولتصبر مستمرين بفعل لعبة التسارع والارتداد،

وبالتدخل النهائى للحرب التى جاءت لتهز صورة العالم المغلق. القص ينشر ما يحتويه العرض محبوسًا فى داخله. ويعود الفصل السابع إلى الحديث عن العلاقات بين الزمن المحكى وزمن السرد، وعلاقتهما بالزمن الموسيقى، فى عالم يتفوق على الشخصية، إنه عالم مبدعها: "إن الزمن هو عنصر السرد، كما أنه عنصر الحياة [...]. والزمن هو أيضًا هو عنصر الموسيقا، الذى يقيس الزمن... ويقسمه ويجعله ثمينًا ومسليًا فى الوقت نفسه" يرسم "مان" فى هذا النص الأساسى نظرية للقص تتجاوز وبمرحلة بعيدة البحوث المعاصرة: "تستمر قطعة موسيقية عنوانها" فالس فى خمس دقائق" خمس دقائق؛ وتكمن فى هذا وليس فى شئ غيره علاقتها بالزمن.ولكن قصًا يمتد حدثه لخمس دقائق يمكن له أن يمتد فيما يخصه، إلى فترة هى ألف مرة أكثر ولاً، شرط أن تكون تلك الدقائق الخمس مملوءة بوعى استثنائى، بيد أنها يمكن أن تبدو قصيرة كل القصر، وإن كانت بالنسبة إلى استمراريتها التخيلية، تبدو طويلة كل الطول.

وإنه لمن الممكن من جهة أخرى أن تكون استمرارية الأحداث المعروضة متجاوزة إلى اللانهاية استمرارية القص الخاصة التى تقدمها مختصرة." فالزمن هو فى الوقت نفسه "عنصر القص" و "موضوعه" وإن ما تؤكده هذه المحاولة عن الزمن، هو أن الرواية التى يتبدى فيها هى " رواية الزمن". "صحيح أننا طرحنا منذ قليل سؤالاً لمعرفة ما إذا كان بالإمكان أن تروى الزمن ولكننا لم نطرح هذا السؤال إلا لكى نعترف أن مانراه هو حقًا مخططنا فى القصة الجارية" (٢٤).

إذًا، إن المحاولة هى التى تمنح الرواية المعنى ووجهة النظر التى توجد فيها: ولا تستطيع الرواية أن تعيش بدونها، فقد كان بإمكانها أن تطبع دون الرواية على الأقل. إن الطبيعة الفلسفية للرواة مدعمة بالطبيعة المجردة للشخصيات، التى لم تبدع إلا لكى تحمل المذهب /١٨٦/ الذى تعبر عنه، فـ "سيتامبرينى" Settembrini، هو ليبرالى وعقلانى، "ونافتا" Naphta دينى ولا عقلانى، وتغريه عبادة قلقة للموت. ولا تخفى عناوين الفصول طبيعة الفصول طبيعة الحوار الفلسفية شرط أن تقدم بصيغة سخرية: "خروج عن الزمن" "تحليل"، "شك وأفكار"، "أحاديث طاولة"، "موسوعة"، ممالك لله وللخلاص المنحرف"، "Humaniora"، "بحوث"، "عمليات روحية"، "شكوك عظيمة".

كان يمكن للخطاب أن يكون بلا نهاية لو لم تقطعه الحرب: هناك تزامن للأفكار كما أن هناك روايات ـ تزامنية فى الأحداث، الأحداث التى تتكدس بلا نهاية.

وتسجل بنية رواية "رجل بلا مزايا" أفضل أيضًا المكانة التى يحتلها التجريد. وإن تقسيم كل منها إلى فقرات لكل منها رقم خاص يسمح لـ "موزيل" أن يقطع الحدث (إذا افترضنا أن فى الرواية حدثًا: وإن الواقع يثبت أنه كلما كان الحدث أقل أهمية كان المكان أكثر مناسبة للفكر وإن الحدث متناسب عكسًا مع الفكر، "همنغواى" مقابل "موزيل")، ويسمح له التقسيم إلى فقرات أن وقف صورة بطله، ويوقف أفكار هذا الأخير. وهكذا يتلو زيارة "أو لريش"، الرجل بلا مزايا، لأصدقاء طفولته "والتروكلاريس" الفصل الخامس عشر وعنوانه "ثورة ثقافية"، الذى هو رؤية لنهاية القرن التاسع عشر وللانفعال الذى تلا تلك النهاية" فى التاريخ السحرى لتغيير القرن".

ويتناول الفصل السادس عشر "مرضًا غريبًا فى العصر" "أولريش" مصاب به، ولكن صورة المرض يمكن أن توجد بدونه. وتبدو الشخصيات كما عند "مان" مسحوقة بالنظريات التى تحملها إنها كريتيدات (*) مهددة [كما تبدو فى] (الفصل السادس والأربعين، [حيث نجد]، إن الحمقى والأخلاق هى أفضل الموارد لمل، تلك الحفرة الكبيرة التى نسميها النفس "ويقدم هذا الفصل أفكار "أرنهايم" Arnheim ، كما لفصل الثامن والأربعين الذى يتناول "سر المطلق") وتصبح تلك الشخصيات "حالات" مثل القاتل "موسبروغير" Moosbrugger (فى الفصل الستين الذى عنوانه "جولة فى المملكة المنطقية ـ الأخلاقية"). وربما حدث أن يعطى "موزيل"، سعيًا للسخرية، عنوانًا مجردًا لفصل مخصص بتمامه لشخصيات الرواية (الفصل التاسع والثمانون: "ينبغى أن يعيش فى عصره"، "الفصل الخامس بعد المئة" : "ليس الحب الخالص دعابة").

إذًا، إن الحدود /١٨٧/ مزالة بين المحاولة والرواية بين "أولريش" ومبدعه الذى يحل منطقة محل منطق شخصيته، لأن "موزيل" يريد أن يظهر " كل ما حلم به الإنسان، وكل ما فكر به، وكل ماأراده". (٢٥) وإن المسودات التى وضعتها الطبعة الفرنسية فى آخر المجلد (نقلاً عن الطبعة الألمانية التى قام عليها "أدولف فريزى") تشهد تمامًا بالخيال المجرد: "المشكلة الأولى من جديد": ... إنها مشكلة انهيار الثقافة (وفكرة الثقافة). هذا ما حمله فى الحق الصيف الرابع عشر (٢٦)". وتشهد أيضًا بالبحث عن خاتمة فلسفية تقوم على تعريف "الطوباويات" الثلاث ("طوباوية العقلية الاستقرائية أو طوباوية الحالة الاجتماعية المطروحة"، أو طوباوية الدراسات).

إن القص الطوباوى يستدعى الخطاب العقلى. لهذا تفتتح رواية "لعبة الكريات الزجاجية"(*) لـ"هيرمان هيسه" (١٩٤٣)، ببحث عن اللعب فيه "توليف بين العلوم والفنون". وتختتم (على الأقل فى قسمها الأساسى، بغض النظر عن "السير" الثلاث التى تتم القص) برسالة "جوزيف فالى"، أستاذ فى اللعب يعرض فيها أسباب استقالته (ص٣٤٦ ـ ٣٦٩): إن مملكة "كاستالى" Castalie هى إخفاق. ولكن هذا الإخفاق لا يولد من سلسلة من المغامرات، بل يولد على الأرجح من تطور جدلى وثقافى خالص: هذه "الحالة النفسية الضيقة" معرضة بطبيعتها لأخطار داخلية وخارجية. أنها " أدارت ظهرها للتاريخ" ولكنها (الحالة النفسية) تظل قطعة من التاريخ، وثمرة تطور" "يوشك أن يحدث تغيرًا فى السلطة" وفى حال حدوث اضطرابات فإن لعبة كريات الزجاج خاسرة. ينقطع القص فى اللحظة التى يفاجئ بوجود الزمن التاريخى فيه: إن الرواية هى موت النظام الطوباوى.

لقد حل "هيرمان بروخ" فى روايته "موت فيرجيل" (١٩٤٦) المسألة بطريقة معاكسة:فبدلاً من أن يكتب رواية إرهاص كتب رواية تاريخية. وإن آخر ساعات البطل المحتضر معروضة على شكل حوار داخلى (ولكن بضمير الغائب). إذًا يكون تأمل الشاعر فى هذه اللحظات فلسفيًا بشكل طبيعى: "الهرب، الهرب أيها الليل، يا ساعة الشعر! لأن الشعر هو العين المتحفزه، العين فى الظل الخفيف وبما أن الشعر لجة النظر العميقة، والاستباق العجيب وذو معرفة بالغروب، فإنه /١٨٨/ انتظار على العتبة إنه مشاركة وانفراد فى الوقت نفسه [..]، إنه الوداع بلا رحيل الهروب بلا حركة، إنه الشعر" (٢٧). الأدب بحث عن الحقيقة، ولكن الخطاب بلا نهاية، ذلك لأننا إن استطعنا

معرفة الحياة، فإننا لانستطيع أن نعرف الموت الذى يظل نقطة غامضة فى قلب الرواية: "فى الواقع، إن هذا وحده وبفضل معرفته بالموت، ولأنه استطاع أن يعى اللانهاية، قادر على المحافظة على الأبداع كل فرد فى داخل الابداع مثلما أن الابداع داخل كل فرد أيضا كل فرد أيضًا" (٢٨). ترجع الواقعة الروائية إرادة "فيرجى" حرق" الإنيادة" إلى فلسفة الأدب التى تظهر فى ذلك الحوار الرائع بين "فيرجيل" و "أوغست" Auguste.

ويوجد فى صلب علم الجمال وفى صلب الفلسفة نقص فى المعرفة: "يمكن للإنسان أن يقود تفكيره حتى يصل به إلى الآلهة وينبغى أن يكفيه هذا - آه! إن إدراك الإنسان بلا نهاية، ولكنه عندما يلامس اللانهاية يرتد إلى الوراء" (٢٩). لقد ارتضى "فيرجيل" النقص فى الفن عندما عف عن إتلاف الإنيادة. ولكن إن كانت المعرفة تقاس بشدة الاقتراب من الموت، فإن رواية الاحتضار هى رواية المعرفة: ويأتى "فيرجيل" المحتضر على ذكر "الفعل الذى يتجاوز أى لغة؛، وهى آخر كلمات الكتاب. وتجذرت الفلسفة فى الحوار الداخلى، الذى ينقطع عندما يصل إلى ذروته: فيتطابق صمت الرواية مع صمت الميتافيزيقا وتصمت اللغة أمام ما ورائية أى لغة.

وبذلك تتجه الحدود بين الرواية والمحاولة الفلسفية إلى الإلغاء إبان القرن العشرين. ويعود إلى الظهور من جديد ما كان قد جرب من قبل بكل جدية يعود إلى الظهور فى عصر تؤدى فيه البحوث الشكلية فى الأدب وفى الفنون الأخرى دورًا أساسيًا، باعتبارها تسلية وذلك بطريقة لعبية - وإن الرواية الجديدة ليست علامة من بين علامات أخرى للبحوث الشكلية، "الأوليبو" Oulipo الذى هو قليل الشهرة مع انه دال كل الدلالة فى هذا المجال. تتألف رواية "الحيز" لـ "جوليو كورتازار" (١٩٦٣ الترجمة الفرنسية فى عام ١٩٦٦)، من قسمين، أحدهما الرواية والآخر المحاولة. وهى موزعة إلى مئة وخمس فقرات مرقمة، ويمكن أن نقرأها، كما نعرف حسب تسلسل الصفحات: الرواية أولا، ثم المحاولة. أو أنها تقرأ حسب ما يدعو إليه المؤلف "بدءًا من الفصل الثالث والسبعين، ثم نتابع القراءة حسب /١٨٩/ الترتيب الذى يقترحه المؤلف فى نهاية كل فصل" ("طريقة استخدام").

وينتهى القسم الذى يتضمن الرواية فى الفصل ذى الرقم (٥٦) (ص٣٦٣ من الترجمة الفرنسية)، ويتلوه مئتان وثلاث وعشرون صفحة تتضمن المحاولة ("وهو فصل يمكن أن نتخلى عنه"، كما يكتب "كورتازار").

إن القراءة التقليدية تحترم الفصل بين الأجناس وإن كنا لانقرأ المحاولة فإن هذا يؤكد الاتجاه الشعبى الذى لايقرأ، إن قرأ، إلا الروايات، أما القراءة "الحيزية" (*) فإنها تشبك الفقرات المجردة فى مونتاج بارع، ولكنه مصرح به، ومعروض ومعقلن. القراءة الأولى جدية، والقراءة الثانية ساخرة، مثل الرواية (٣٠)، ومثل "الحيز" فى حين أنه ليس هناك من لا ينظر نظرة جادة إلى رواية "لعبة الكريات الزجاجية" (مع أنه من جانب آخر، يستحيل أن نلعب هذه اللعبة، لأن "هيسه" يتظاهر بإعطاء قواعد هذه اللعبة، دون أن يعطيها أبدًا) بل إن هناك من لا ينظر نظرة جادة إلى رواية "موت فيرجيل"

يترافق فى قرننا المجددون المأساويون، والمجددون المضحكون (فلكل من) (كنو، وبيريك، وكورتازار، وكالفينو): "منهج: [عند الأول] السخرية، و[عند الثانى] دوام النقد الذاتى، [وعند الثالث] الفظاظة [وعند الرابع] الخيال الذى لا يسخر لشئ(٣١).

يهدف "كورتازار، بعيداً عن اللعب، إلى تغيير دور القارئ. فإن كان ما يريده الروائى الرومانسى أن يفهمه القارئ وإن كان الروائى الكلاسيكى يريد أن يعلم، فإن الروائى الحديث يريد "أن يصنع من القارئ شريكًا، ورفيق طريق. وأن يحصل منه على التزامن، بما أن القراءة تلغى زمن القارئ لتنقله إلى زمن المؤلف. وإن القارئ بذلك مشارك، فى التجربة التى يحققها الروائى ومؤسس لها، فى اللحظة نفسها وبالشكل نفسه" (٣٢). وبذلك، فإن القارئ سيشارك فى إبداع المحاولة فى الرواية وفى إدراجها فيها وفى مونتاجها، انطلاقًا من "صلصال تعبيرى"، ومن "مخطط أولى للشكل". إذاً، يجد المؤلف من جديد نظرية الأدب المعاصر الذى يرى، منذ "رولان بارت" فى القراءة ضربًا من الكتابة وفى عقد القراءة منافسًا للاختراع. ونستطيع فى النهاية أن نتصور موزاييك الفصول وكأنها متاهة، تستخدم لإيقاع المجهول فى الشرك، وكأنها نسج عنكبوت للقبض عليه: "ولكن المجهول يحاصر أمبياتنا(**) من كل الجهات. استطيع أن أعرف الكثير، أو أن أعيش حياة مثيرة، بمعنى من المعانى ولكن ما يبقى، ما أجهله يقترب حينئذ ويهرش /١٩٠/ رأسى بأظفوره القاسى(٣٣). إن تشابك البقايا الروائية والتأملات الفلسفية والاستشهادات والنصوص المنسوبة للكاتب "موريللى Morelli" يوحى بقدر ما يعرض ويستبدل بالتسلسل العقلانى للأحداث المساحات الفارغة والفجوات : "خليط"، أو ضرب من "التخلص الذى لا يرحم" (٣٤).

ونجد السخرية العنيفة مشتركة فى المونتاج المتتابع للمحاولة وللقص عند كاتب آخر، أصبح فرنسيًا (وكتب كتابه "فن الرواية" باللغة الفرنسية" إنه "ميلان كونديرا". لا يتردد المؤلف فى تحديد شكل روايته قاطعًا القص: "كل هذا الكتاب هو رواية على شكل تغيرات. تتابع الأقسام المختلفة كمراحل مختلفة فى رحلة تقود إلى موضوع، وإلى فكر وإلى حالة وحيدة وفريدة يضيع فهمى لها فى الاتساع [...] إنها رواية عن الضحك وعن النسيان" (٣٥).

ولا يتعلق الأمر هنا برحلة ميتافيزيقية للبطل (وهو شكل يستعيره كثير من الروايات: أو أن البطل هو الرحلة أو كشخصية (ك = K) فى رواية «المحاكمة»، وتأتى الأحداث تبحث عنه، ونجد فى الأدب المعارضة القديمة بين البدو والحضر)، ولكن الأمر يتعلّق برحلة الروائى. ويبدو الموضوع المزدوج منذ القسم الأول («الرسائل المفقودة») من «كتاب الضحك والنسيان».

إنّه (الموضوع) يتعلّق بفلسفة التاريخ. ويسمو «كونديرا» انطلاقاً من حدث، هو الغزو الروسى لبوهيمنا عام ١٩٦٨، إلى مستوى الفلسفة، لأنّه يتساءل عن شروط تحقق الأحداث التى يرسمها، دون أن يتوقف عن سبر أغوارها، وتقليب وجوه الأمر فيها مع احتمال عكس العلاقات المعتادة بين الـ اريخ العام والحبكة العامة.

إنّ ماهو عند الآخرين أفق، يصبح عنده (كونديرا) مهماً كل الأهمية: «إنّ الحدث التاريخي الذي يُنْسى في ليلة واحدة يتجدد من جديد، وهو إذاً لم يَعُد ثانوياً في قَصّ الرواي، ولكنّه مغامرة مفاجئة تحدث في خلفية أكثر جزئيات الحياة الخاصة تفاهة»(٣٦). ويصبح التفكير في الإمبريالية السوفياتية والنظام الذي تفرضه فلسفة في الديكتاتورية. وتتمثل هذه الفلسفة في النسيان الذي تفرضه: «ولكي لايأتي شبح الذكرى السيئة ليحوّل البلد عن /١٩١/ حبّه البريء المتجدّد، ينبغي أنْ يصير إلى العدم ربيع براغ ووصول الدبابات الروسية تلك الوصمة في تاريخ جميل»(٣٧).الشخصيات مَمْحُوَّة شأنها شأن التاريخ نفسه. أمّا الضحك فإنّه مرتبط ارتباطاً غريباً بالنسيان، ونحن نعرف ذلك. لأن المؤلف يعرض علينا نظريته في (القسم الثالث، الفصل الثاني): «إنّ من ينفجر بذلك الضحك الانتشائي هو بلا ذكرى وبلا شهوة، لأنّه يطلق صيحته في لحظة في العالم الحاضرة ولايريد أنْ يعرف شيئاً» (٣٨).ويُعرب هذا الضحك المتفرد عن التوافق مع العالم، ومع الوجود، «فيما وراء الدعابة» (الدعابة التي هي إحدى روايات «كونديرا»)، لذلك فإنّ «كُلّ الكنائس، وكُلّ صنّاع القماش، وكُلّ الجنرلات، وكُلّ الأحزاب السياسية، متفقون بخصوص هذا الضحك .. »(٣٩). ويُكْمل المؤلف نظريته عبر الفصول المتزايدة وهو غير مسرور من تقديم هذا اضحك في حالة الحركة («وبخصوص نَوْعَي الضحك») ص١٠٠-١٠٢)، هناك ضحك ملائكي وضحك شيطاني: «وفي حين أنّ ضحك الشيطان يشير إلى عبثية الأشياء، فإنّ الملاك يريد على العكس من ذلك أنْ يتمتّع برؤية كُلّ شيءٍ هنا على الأرض منظمًا ومتصوراً بهدوء، وجميلاً مفعماً بالمعنى».

إنّ الضحك الشيطاني هو الأوّل، لأنّه يتَصرّف أمام الأشياء المحرومة من المعنى بتشهير وإغراء في الوقت نفسه («إنّ الأشياء أكثر خفّة مما تبدو عليه، إنّها تتركنا نعيش بحريّة أكثر، وتتوقف عن تعذيبنا تحت ضغط جدّيته الصارمة») أمّا ضحك الملائكة الذي يريد حماية الله، وخلقهِ، والسلطات، فإنّه ليس إلاّتقليداً للضحك الشيطاني.

وبذلك تكون المفهومات مُقَدّمةً مع تطبيقها في آن معاً: فنجد مقطعاً للقصة المتخيلة، وفصلاً للتأمّل، كما لو أننا لانستطيع أن نبرز لأنفسنا، أو لقرّائنا ماتحتويه القصة المتخيلة من الفكر، وإننا بالتالي لانستطيع أن نُجسّد التجريد في رغباتنا حينئذٍ، نتذوق لَذّة الجنسين الأدبيين مختلطَيْن (وذلك بعكس رواية – القضية التي تُفْسد الرواية بالقضية، وتفسد القضية بالرواية) – وهما اللذة تخاطب الحواس (حتى تصل بها إلى الإثارة التي تنثرها سرديات «كونديرا»)، واللذه التي تخاطب العقل. ويقدّم المؤلف في مقطع مُخَصّصٍ لـ «حماقات الموسيقى»، وبطريقة محسوسة (نزهة مع والده) وبطريقة مجرّدة يقدم العلاقة بين موسيقى الروك والنسيان « أظنّ /١٩٢/ أنّه كان يريد أن يخبرني بوجود حالة أصيلة للموسيقى، حالة تسبق تاريخها، حالة تسبق أول تساؤل، وأوّل تأمل، وأوّل عَزْفٍ للازمة motif أولفكرة وئيسية théme.

وتنعكس في هذه الحالة الأوليّة للموسيقى (الموسيقى بلا التفكير) الحماقة التي تتعايش مع المخلوق البشري. وكان ينبغي لكي تترفّع الموسيقى عن هذه الحماقة الأوليّة، أنْ يتوفّر الجهد

الكبير للعقل والجسد، وكان ذلك جهداً جليلاً سيطر على قرون من التاريخ الأوروبى وانطفأ فى قمة اتجاهه كأنّه سهم من الألعاب النارية»(٤٠).

إذاً، يحاول «كونديرا» أنْ يحدّد ويحقق رواية لايمكن أنْ تُتّهم بأنّها سابقة على الفكر، بل هى على العكس، تجمع الموضوعات بطريقة تفضى إلى بناء رواية الفكر. لذلك يُدْرج الفكر فى الرواية بطريقة مُحَدّدة أيضاً، فى فصوله الخاصة متجاوزاً بذلك العرف والتقليد. فى الرواية الكلاسيكية ينبغى أن يكون الفكر متخفياً، مُقسّماً بين الشخصيات ومرموزاً إليه، أمّا هنا [عند كونديرا] فإنّه كبطلات المؤلف معروض عارياً.

تقنية ورؤيا: من برنانوس إلى مالرو

يَتَهَجّمُ «سارتر» فى مقالاته النثرية المنشورة فى «المجلة الفرنسية الجديدة»، والتى جُمِعَت بعد ذلك فى كتابه « أحوالI»، على الفلسفة الأرسطو طاليسية من « جان جيرودو» إلى «فرنسوا مورياك» الذى هو كـ «الله» ليس روائياً، ولكنّه لايتهجّم على «برنانوس» (هل قرأه؟ وهل عرف كيف يتناوله) ولايتهجّم على روائى آخر يدين له مؤلف رواية «الجدار» (سارتر) بالكثير (بما فى ذلك كلمة «العبث»)، إنّه أندرى مالرو. مع أنّ الجوهر يسبق الوجود يسبق الفرد عند «برنانوس ومالرو»، وعند «جوليان غرين» أو «سولجنستين» soljenestyfne. فقد تخلّى كلاهما «برنانوس ومالرو»، عن الرواية فى سبيل المحاولة، كما لوأنّ الأولى لم تكن أبداً إلاّ وسيلة الثانية.

تَمْحى رواية «تحت شمس الشيطان » أمام رواية «المقابرة الكبرى /١٩٣/ تحت القَمر» ورواية «الغزاة» أمام رواية «أصوات الصمت». أهى قرابة بين المؤمن والملحد؟ ليس «برنانوس «مؤلف رواية «الفَوْ – طبيعى» إنّ رؤيا العالم عند «برنانوس» هى التى تُهَدِّم فن الرواية الكلاسيكى. وإنّ تلك الرؤيا هى بالتأكيد، مُكَوْنة من صور، ومناظر، وشخصيات مُسْتدعاة عفوياً من أعماق الطفولة، ولهذا كان مؤلف رواية «الحلم المزعج» شاعراً. ولكنّ تلك الرؤيا تلحظ فى العالم الواقعى الأثر المستمر للفَوْ – طبيعى. ويتوصّل المؤلف إلى الكتابات المقدسة وإلى تقليد المسيح، متخفياً وراء الخطاب التقليدى والنفسى والاجتماعى. إنّ النبوّة تزاحم الواقعية، والمأساوى يزاحم الحرية، والحكى تزاحمه تدخلات المؤلف. وإنّ الميتافيزيقية هى فى كُلّ مكان، وإنْ كان الفكر والفن الدينيان ميتافيريقيّين بالضرورة، فإنّها «الميتافيزيقا» هى المحيط الذى انبثقت فيه القارة الروائية.

وإنّ مايوهم بعظمة «برنانوس» ويخفيها هو أنّ تلك الفلسفة مسيحية: إننا نَظُنّ أننا نتخلص من أحد أكبر فنانى عصرنا، ويسعر زهيد، عندما نَسمهُ بسمة تلحق به الضرر – فى حين أنّها لاتلحق الضرر، حتى فى الصين، أو فى بريطانيا الكبرى، بلدان ليس لهما بالتحديد إرث كاثوليكى، بـ «فرنسوا مورياك»، الذى يوحى فنّه بالطمأنينة.

لنضع الإيمان جانباً (وهذا مافعله «مالرو» فى حديثه عن «برنانوس» كمالم يستطع أحد فعله) أولنتخيّل أنّ جهد التبشير نفسه يوضع فى خدمة العدم أو العبث أو مغامرة الكتابة ونجد المنافس الفرنسى لـ «دوستويفسكى» (الذى لايحجبه الدين).

برنانوس Bernanos

لاينحصر فكر «برنانوس» فى مقطع، أواستهلال أو خاتمة، فى رواياته. ويمكن أنْ نقرأ فكره فى تخريب الأشكال التقليدية للرواية البلزاكية (كما هو الحال من قبلُ عند أحد أساتذته وهو «باربى دو إورفيللى» Barbey d'aurevillt). ونقرأ فكره قبل كُلّ ذلك فى رسم الشخصيات.

فعلم النفس لايتوقّع شيئاً، ولايظْهر من الإنسان شيئاً. هى «ليل لم يولج أبداً»[٤١]. وكما هو الأمر فى الشعر البودليرى /١٩٤/ فإنّ الأفراد تسودهم مشاعر لا تعزلهم، ولكنها مشتركة بين البشر جميعاً: الملل، والحقد (والحقد على الذات) واللذّة مطلوبة لِذَاتها، اليأس («إغراء اليأس» فى رواية «تحت شمس الشيطان») أوبالعكس، السلام، والفرح (عنوان إحدى رواياته). يلقى المؤلف على شخصياته نظرة، هجومية حيناً ودفاعية حيناً آخر، ولكنّها فى كُلّ الأحوال قادمة من كان آخر؛ كما لو أنّها إلهية، ليس لأنها تعلم وتحكم، ولكن لأنّها تحب: «هاهى إذنْ تحت أبصارنا تلك الصوفية الساذجة»[٤٢]، ولأنها تلتقى، ليس بتلك «الكميّة الصغيرة والفقيرة من الأسرار «التى يتحدّث عنها «مالرو» بعبارة مشهورة، ولكنْ لأنّها تلتقى بالسرّ الخفى: أفضل الفرضيات النفسية [...] عن أعيننا فقط سراً خفياً، ترهق العقل فكرته وحدها. «إنّ المعذّبين، إنْ وجدوا، والأبطال والقديسين هم كاشفو هذا السر، أمّا التافهون فيُسخَّرُ منهم، وهم فى النهاية مطرودون، الرهبان والكتّاب والأكاديميون والبرجوازيون والأرستقراطيون: «لقد حلمت بالقديسين، الأشكال الوسيطة لنَوّعنا، وألحظ أنّ تلك الأشكال الوسيطة لاتكاد توجد، وأنّ القديسين والأبطال هم وحدهم الذين يُقَام لهم وزناً. إنّ الأشكال الوسيطة هى خليط ورواسب – من يأخذ قبضة عشوائية منها يستطيع كُلّ الباقى»[٤٣].

إذنْ، إنّ القديس هو البطل الحقيقى للْقَصّ، إنّه الناطق باسم الفكر المسيحى و «العصفور - المرسل» (كما يقول بروست). وإنّ قلّة قليلة من الروائيين، تجرأت على استخدامه، إلاّ فى الرواية التاريخية (مثل رواية «مسكين أسِيِّز» asside لـ «كازانتازكيس kazantazakis »)، وقلة قليلة منهم هى التى قدمته كما هو، وذلك لأنّه كان يمكن له بالتحديد أنْ يهدم الرواية. وتتخذه بعض القصص المتخيلة نموذجاً فى أجناس أدبية أخرى، التراجيديا أو الملحمة أو المحاولة، أوالقصيدة، ويحوْل «برنانوس» حياة القديسين، والسير الورعة إلى رواية تفوح منها رائحة الكبريت وتقطر منها الدماء.

فالقديس «الرجل الفَوْ - طبيعى»[٤٤] يعيد فى نفسه إنتاج شهوة المسيح وقيامته: فـ «دونيسان» Donissan فى رواية «تحت شمس الشيطان» و «شانتال دوكلير جيرى» chantal de clergrie فى رواية «الفرح»، وخورى الريف فى «اليوميات» كُلّ هؤلاء يفلتون من «الحياة» المثالية،

لأنّهم يتجاورن مآسى رهيبة، ويصْطدمون بالمجرمين وهم يكْتَوون بنار اتصالهم بالله. وتَتّصل رؤيا البطل برؤيا الروائى /١٩٥/: «إنّ الرؤية فى بعض الأحيان تكون وحدها امتحاناً نودّ لصعوبته أن يكسر الله المرآة. سنكسرها ياصديقى... لأنّه من الصعب البقاء وقوفاً عند قدمَىْ الصليب، ولكن الأصعب من ذلك أنْ نُحَدّق فيه باستمرار (٤٥) .... «وكما أنّه لايكفى أنّ نرى الله فإنّه ينبغى أيضاً مواجهة الشيطان: «يلقى الله بنا بين الشيطان وبينه، وكأننا وسيلته الأخيرة»(٤٦).

إنّ مايعطى المشاهد المأساوية الكبرى، التى تسبق كُلّ تحليل نفسى (كما لاحظ ذلك «مالرو» فى تقديمه لـ «يوميات خورى الريف»)، هى تلك المشاهد حيث يكون هناك مواجهة بين القديس والشيطان. وليس هناك مايساوى اللقاء بين القس «دونيسان» والنخّاس فى رواية «تحت شمس الشيطان»(٤٧)، إنّه إعادة إنتاج روائية لإغراء المسيح فى الصحراء. إنّ الشيطان يترك النفوس الضعيفة وشأنها، ليتفرّغ للقديسين. وإنّ كُلّ إيماءة وكُلّ كلمة، فى هذا المشهد هى فى الوقت نفسه واقع، بَلْ هى واقعية ورمزيّة لأنّها تُحيل إلى معنىً دينى، فضلاً عن أنّها تتناول قصة أخرى. ولذلك يضيع «دونيسان» فجأة فى الريف المظلم. وإنّ المتاهة التى يتجوّل فيها، والمشحونة بالرمزية المكانية الزمانية هى على عكس المتاهة عند «روب غرييه»، فهذه مُفَرّغة بعناية من أية دلالة فيف رواية (فى التيه): والأطر التى يصفها هى أُطُر جهنم. ويَسْتَخْدم «برنانوس» كى يظهر صورة الشيطان، الوسائل الواقعية التى هى وسائل العجيب Le fantastipue: المشى اللا مفيد، والحاجز غير المرئى الذى يمنع من التقدّم والليل الغامض، وفى النهاية «الحضور» ولكنّه حضور نخاس يبدو فى الظاهر أنّه منحدرٌ من «موپاسان» Maupassant.

ثم يحصل بعد ذلك التجلى البطىء للشيطان إلى أن تحين اللحظة التى يفجر فيها (٤٨) بفعل آراء «السامرى الجلف» الذى يتصنّع الاهتمام والحب «كالشيطان مع المسيح». إنّ التاريخ الأساسى، التاريخ المقدس، إذاً الميتافيزيقى، كَكُلّ تفكير بالأصل، هو الذى يمنح الروايةَ معناها.

يتميّز الفن الروائى عند «برنانوس» بالجزئيات غير المتوقعه، النَخّاس الذى يُقَبّل «دونيسان» على فمه، وكان يسرى فى جسد هذا الأخير برد قارس. بعد ذلك، يستعيد القديس سلطته على الشيطان وينتصر عليه بالصلاة وبالنظر. إنّ الحقيقة لاتوجد إلاّ فى النظر القدسى، الذى لا علاقة له بالاختراق النفسى. إنّ شمس الله انتصرت على شمس الشيطان. إنّه [القديس] شخصية عبر ذاتية Tranaprsonnel /١٩٦/ فى مشهد عبر تاريخى Trnshistorique، وتتحدث لغة هى فى الوقت نفسه يوميّة ومقدسة: إننا نُحلّل فى أيامنا هذه الإنجيل كما لو أنّه قَصٌ (٤٩) وإنّ العكس هو المطلوب منا هنا.

إنّ الرواية تتجاوز الفرد لِتَتّصل بالحياة، ولِتُظهر معناها (كمافى رواية «الزمن المستعاد» عندما يؤكد «بروست» أنّ «الحياة الحقيقية هى الأدب». أو على الأقل «الحياة الواضحة والمضاءة»): «يعرف رجل الأخلاق أنّ أمامه هذه الشخصية الماكرة والمحتالة، هذه الجثة المموهة التى ننخدع بها كما ينخدع بها الآخرون حَتّى تجعلها أولى نظرات القاضى، فيما وراءالموت

تتطاير قطعاً ولكنّ القديس هو أمامنا بالحالة التى سيكون عليها أمام القاضى. وإنّنا هنا ندرك بنظرة ثاقبة الحياة فى فَيْضها، كما لو أنَّها فى حالة الولادة، الحياة بحقيقتها وليس (كما يود الناس أن يظن) الحياة المنقوصة التى: يتحصن فيها الإذلال(*) على الدوام وبذلك ندرك نبعاً وجدناه من جديد(٥٠).

إن التاريخ فى عالم الشيطان العالم الذى أصبح روائيا لكى يحصل على دلالة محسوسة على حدود العالم المرئى مدرك من الداخل. مردود إلى الخطايا الأصلية إنه وبإرادة غير محسوسة تنظيم الفوضى ملحمة حقيقية للشر تجمع عشرات الرجال والنساء(٥١) ونجد الحالة نفسها فى العالم الآلهى المختلط بالأول: ليس أفضل من أن نعبر عن الفو ـ طبيعى بلغة مشتركة وشائعة وبكلمات الحياة اليومية(٥٢) حينئذ يصبح المنظر نفسه والوصف ميتافيزيقيين: فالشيطان «نجم الصباح المنكر: "عبد الشيطان" Lucifer أو الفجر المزيف"، يقف فى وجه عدالة الفجر التى ترهص بيوم الحساب (٥٣). إن كلاً من المشاهد الكبرى فى رواية "تحت شمس الشيطان" تختتم برمز مستعار من الطبيعة أو من الأشياء: وتتكر أحذية القس "دونيسان" فى غرفته بأحذية "فان غونغ"(٥٤) أما الغرفة فإنها توحى، وهى خالية، "بالسر البسيط لحب عظيم". وهكذا، فإن هناك باستمرار "واقعيتين تطابق كل منها الأخرى".

وإن تاريخ "موشيت" Mouchette كله موجود خفية فى صور الطبيعة وفى الطريق وفى المستنقع الصغير وفى البيت وفى النافذة. (٥٥) كل الأمكنة مسكونة عند محب التأمل، وكل الأمكنة مسكونة بالأرواح عند المتخيل، (كما هى الحال عند "غرين" و "مورياك").

إن "برنانوس" /١٧٩/ مسكون بالمعنى الذى يود أن يعطيه لرؤاه بسبب اهتمامه "بإدخال مصائب الإنسانية فى النظام الروحى" (٥٦). هذا النظام هو عند الروائى أدبى فى المكانة الأولى: إنه ينظم القصة المتخيلة.

مالــــرو

لقد ألحقت رواية "إغواء الغرب" (٥٧) بروايات "مالرو" وهى فى المحل الأول، حوار أفكار، على شكل رسائل (كالرسائل الفارسية). ويقود المصير الأدبى لـ "مالرو" الذى لم ينشر أى رواية بعد رواية "جوازات ألتنبرغ" (الطبعة الأولى عام ١٩٤٣) إلى التساؤل إن لم تكن رواياته قبل كل شئ حوارات مكسوة بشئ من القص وإن يكن الخطاب وصوت المؤلف يحمل القص نفسه وصوت المؤلف.

إن للمحادثة حصة الأسد فى رواياته ولكنها ليست كما هى عند "ناتالى ساروت" : ليس هناك أى مادة نفسية ينبغى توضيحها. وليس المراد أن نجعل "كيو" Kyyo يتحدث لنقدم طبيعته ولكن لكى يعبر عن أفكاره. وكل حوار هو مكان للمواجهة بين نظامين ايديولوجيين أو لتوافق بين متناويين فى عالم هو كما قال مالرو: فى"دوستويفسكى"، أقل تعددية فى الأصوات مما يظن". "أما فيما يخص "دوستويفسكى" فإنكم قد قرأتم مذكراته".

وإن كان هناك من استطاع أن يجد عبقريته فى جعل فصوص دماغة تتحاور فإنه فى الحقيقة "دوستويفسكى" [...] وإن جماعة المضحكين عنده هم فرقة تطرح على أبطاله السؤال الأبدى: "لماذا خلقنا الله؟" (٥٨) فالمؤلف فى كل مكان لأن الشخصيات ليست إلا "افتراضاته".

إن للبطل صورة ولكنها ليست واقعية ولكنها "لاواقعية" تنتسب إلى لا واقعية الفن: حينئذ، كل شئ مباح، وحتى منح المحاولة صوت الرواية (هناك جانب خيالى فى الكتابات عن الفن ويعيش بعض الفنانين فى هذه الكتابات كشخصيات الرواية) ومنح الرواية صوت المحاولة.

ونسمع فى حوار رواية "جوزات ألتنبيرغ" على الرغم من الانفعال صوت المنظر، ولننس العناوين والعبارات أمثال "كان أبى يجيب" أو "كان مولبيرغ Mollberge يستأنف" : "إن التاريخ مكلف بإعطاء /١٩٨/ معنى للمغامرة الإنسانية - نحن لانفكر كالآلهة [..]، إلا بما يسمح لنا التاريخ بالتفكير فيه وإنه [التاريخ] ليس له بلا شك أى معنى [...] الإنسان مصادفة، وإن العالم فى جوهره مصنوع من النسيان. "يبلغ الحوار أوجه فى الصيغة والمثل السائر، الذى تنسبه ذاكرتنا بصعوبة لشخصية متميزة (فى حين أن "الكلمة" عند "بلزاك" تفردن البطل فإنها عند "مالرو" تجعله خياليًا(*) لتعلمنه: "الحياة لاتساوى شيئًا، لكن [..] لاشئ يساوى الحياة" (لنراهن أن بعضهم يمكن أن ينسب هذه الجملة التى قالها "غارين" فى رواية "الغزاة" لسارتر).

وإنه لمن الصحيح أن "التبشير La Predication نفسه الذى يسيطر على الشخصيات والحبكة، ليس إلا وسيلة للإبداع: وهو ما يبقى به الأدب أدبًا وليس فلسفة، إنه ما يفصل "بلزاك" عن "جوزيف دوميستر" Joseph de Maistre، و"دوستويفسكى" عن "سولوفييف" (٥٩) Soloviev.

وإن انصرف "مالرو" إلى الفنون التشكيلية فذلك لأنه ترفض أن يستعبدا الواقع وإغراء الفرضية. إن التجريد فى الرواية هو النظرية، والتجريد فى الرسم هو الإبداع الكلى، بعيدًا عن الواقع.

ونهبط من النظرية إلى الرواية. عندما يتحدث "مالرو" عن علاقات الروائى والانسان مع ذكرياته ("وإن كان هناك رجال يعتبرون أن حالة التذكر التى تسم الحياة هى حالة إنقاذ وآخرون يعتبرون أنها حالة تهديد متزايد على الدوام فإن الفارق بين هذين النمطين أنهما من أكثر الأنماط التى يمكن أن تفصل بين الناس عمقًا) ثم إنه "مالرو" يتحدث بعد ذلك، بعد البرهان، عن مشهد الرواية [فيقول]: "هناك مشهد بخصوص ذلك فى القسم الضائع من رواية "الصراع مع الملاك" (٦٠). هناك نوعان من الروائيين، أولئك الذين يقيمون مشهدًا "بخصوص ذلك"، وأولئك الذين ينبجس الـ "بخصوص ذلك" عندهم - إن انبجس من مكان آخر - بعفوية بعد كتابة المشهد ومنها.

وما دام ذلك كذلك، فإن "مالرو" لا يؤلف إلا بطريقة المشاهد (عندما نشر "غاليمار" كما كانت الموضة حينئذ، قطعًا مختارة من روايات "مالرو" فإن هذا الأخير اختار للكتاب عنوان " مشاهد مختارة")، وعلى أنه لم يكتب أبدًا للمسرح إلا مشهدًا نهائيًا فى رواية "الشرط البشرى" (٦١)، فإنها

[المشاهد] هى مايراه عند الروائيين الآخرين. فالمشهد،، فى الحقيقة هو المكان الوحيد فى الرواية الذى يستطيع الروائى فيه أن يتكلم بضمير مرتاح، محتميًا /١٩٩/ بالشخصيات، إنه المكان الوحيد أيضًا حيث يستطيع أن يقسم صوته على عدة أفواه.

لقد قلنا إنه لا يوجد حوار فى الموسيقى، ولعله لا يوجد حوار أيضًا عند "مالرو" ولكن ما عنده هى أفكار معروضة بشكل متتابع وبطريقة متتالية. تتداخل اللازمات (*) Les themes كما هو الأمر فى المتتابعة (**) La fugue حيث تكون كل تلك اللازمات لـ "جان - سيباستيان باخ".

أما المظهر التشكيلى، أى الروائى، للمشهد، فى رواية "الطريق الملكية" أو رواية "الشرط البشرى" فإنه ينحدر من "دوستويفسكى"ومن "كونراد" اللذين أخذ عنهما "مالرو" ومن الثانى دون أن يصرح بذلك، أخذ عنهما وسائله (٦٢): إن رواية "الطريق الملكية" بالنسبة إلى رواية "قلب الظلمات" تشكل ما تشكله رواية "الشرط الإنسانى" بالنسبة إلى رواية "الإخوة كرامازوف".

يتجاوز البطل الشخصية [عند مالرو] كما وجدنا عند "برنانوس" : فهو يبسط وينمنم كل ما ينتمى إلى التحليل النفسى الكلاسيكى لكى لا يجسد إلا الرؤيا التى تتجاوزه (٦٣). حتى لو كانت نخبة الشخصيات تتغير من رواية إلى أخرى كما أظهرت ذلك السيدة "مواتى" Moatti، وحتى لو كان التبشير لم يعد له المضمون نفسه من رواية "الغزاة" إلى رواية "الشرط البشرى"، ومن هذه إلى رواية "جوزات التنبرغ"، فإن ما هو مشترك بين كل هذه الروايات، مهما كان عدد الشخصيات (٦٤)، ومهما كانت درجة تعقد الحبكة، وتنوعات الحدث التاريخى، هو تقنية المبشر، وبالطبع، أسلوبه. وبذلك تسمع لهاث "سترافينسكى" Stravinski فى الأوركسترا الضخمة "تقديس الربيع" Sacre de Printemps، كما نسمعه فى أعماله الموسيقية التى تؤلف لتعزف فى مكان ضيق: والأسلوب، هو قبل كل شئ مالاتكون به صفحة مجردة عند "مالرو" منتزعة من محاولة ميتافيزيقية، أو من فلسفة للتاريخ (فـ "مالرو: ليس "سبينجلير" Spengler، كما أن "دوستويفسكى" ليس "سولوفييف"): [وهذا الذى تكون به صفحة لـ "مالرو" غير منتزعة من ... هو] الإيقاع والإضمار، والطباق واللاصيغة، والحيوية الغنائية. وإن ومضات أكثر الأذكياء شهرة تتلاءم بسوء مع نظام العقول، ومع الانغلاق فى جمود البراهين: ومن هنا يتبع جانب من سوء الفهم بخصوص رواية "أصوات الصمت". وعلى العكس، إن تلك البنية الفارغة التى تقدمها رواية المغامرات، منذ أصل الرواية تبقى النموذج. ويخبرنا ذلك النموذج أن تجاوز الحدود والتسكع وقبول خطر الموت والزمن المتصور/٢٠٠/ كمستقبل ينبغى إيجاده والمكان كطريق ينبغى تعبيده وأن تلك البنية يمكن أن تمتلئ بالمعنى: فـ "كونراد" الذى يتهم الديكتاتورية والبوليس الرسى فى رواية (تحت عيون الغرب)، والجمهوريات العسكرية فى أمريكا الجنوبية فى رواية "نوسترمو Nostromo"، والإرهاب الأعمى فى رواية "العميل السرى" : انعكس فنه كمتنبئ بالمستقبل ليحل رموز عصرنا. ولكن البنية الفارغة تستطيع الذهاب أبعد من ذلك أيضًا: ولست أدرى ما أصل القول إن القص ذا المظهر الواقعى عند "كافكا" يستدعى على الدوام تأويلات أخرى تمنحه دائمًا دلالات أخرى؟

وهذه ليست حالة "أوجين دابيه" Eugene Dabit ولا حالة "ريمون غيران" Raymond Guerin ولا حالة "ريفيرزى" Revverzy ولا حالة الروائيين من الثلاثينات حتى الخمسينات المجددين فى الواقعية وفى البرودة البائسة. هل هناك فى رواية "المحاكمة" أو فى رواية "القصر" دعوة ملحة للعمل المجازى؟ لاينتزع "كافكا" المعنى، والميتافيزيقيا إلا ليجبر القارئ على وضعها من جديد فى أعماله، فى حين أن "روب - غرييه" يصنع آلة تمنع التأويل. وإن لرواية "المخيم الإصلاحى" شكل قص أسطورى ضخم؛ سيكون مفتاحه مرفوضًا - ولكن أيًا كان يستطيع صنعه".

إن أعمال "كافكا" هى فوهات بركانية تغلى فيها حمم المعنى دون أن تخرج أبدًا. ولا تحمل لنا أى بعد ايديولوجى، أو أى ناطق باسم المؤلف نتائج التحليل: لما يعد هناك خاتمة، ولا زمن مستعاد. لم تعد الميتافيزيقيا هنا، فى العمل، ولكنها فى الخارج. ولأنه من المستحيل أن نطمح بالمكان الأول ونترك الفلسفة كل الفلسفة فى الوقت نفسه [لهذا]فإن عقليات مختلفة كل الاختلاف مثل "بروخ" Broch و"مالرو" تستعين بدين مستقبلى.

إن العمل الفنى بالنسبة إليهم شئ ذو نهاية ومكتمل، رمز العالم ورمز النشاط الإبداعى. وإن العمل الأدبى يوحد "العناصر العقلانية واللاعقلانية للحياة"، ويحلم بـ "صورة كلية للمعرفة" : "وإن ألقيتم نظرة على التاريخ وربما أيضًا فى قلوبكم أنتم فلن تتأخروا فى ملاحظة أن الإنسان لم يستطيع أبدًا العيش دون أن يشبع حاجاته الميتافيزيقية" (٦٥) /٢٠١/..

(*) Marelle ـ الحيز:كلمة عامية تسمى بها اللعبة التى يمارسها الأطفال على رجل واحدة يدفعون بها حجراً ضمن مربعات ولاينبغى أن يقف الحجر أو تمر الرجل على أضلاعها.

(*) أى إلى كتابة المحاولة باعتبارها جنسًا أدبيًا.

(**) فى الأصل radiographier والمعنى الحرفى هو: كنت أصورهم بالأشعة وأنا أظن أننى أنظر إليهم.

(*) L'essai dans le roman ـ المحاولة فى الرواية ونعنى بالمحاولة هنا البحث الأدبى النثرى الذى لايخضع لمعايير التـأليف المعروفة والذى يعالج موضوعًا ولايتقضى كل جوانبه. أو يجمع عددًا من المقالات ويمكن أن تكون المحاولة فلسفية أو تاريخية أو سياسية. (المترجم)

(*) مقرر Posee لأنه مكتوب ومنكر Niee لأنه لا منجز.

(*) فى الأصل... Consacree Par L'auteur a son existence identifiee a L'Existence. ونلاحظ أن كلمة "الوجود" هى مرة بالحرف العادى وهو الوجود الخاص وهى فى المرة الثانية بالحرف الكبير "E" وهى تدل على الوجود المطلق أو العام. (المترجم)

(*) Cariatides، كريتيدات وهى عبارة عن تاثيل توضع مكان الأعمدة فى العمارة . (المترجم)

(*) الترجمة الفرنسية منشورة فى دار "كالمان ليفى" Calmann Levy، عام 1955 الصفحات ٢٠ ـ ٥٢,

(*) La Lecture (marelle)، القراة "الحيزية" نسبة إلى رواية "الحيز" لـ "كورتازار" والتى تحدث المؤلف فى السطور السابقة عن طريقين لقراءتها. (المترجم)

(**) notre amibe a nous نوع من أصغر الحيوانات الطفيلية. (المترجم)

(*) La mortification إماتة الجسد بكبح الشهوات وما اثبتناه هو المعنى المجازى. (المترجم).

(*) Ches Malraux il L'irrealise pour L'universaliser = أى أن الكلمة عند مالرو تحيل البطل خياليًا لتجعله عالميًا (المترجم).

(*) بالمعنى الموسيقى وهى صورة نغمية تكون موضوع قطعة موسيقية. ـالمترجم)

(**) قطعة موسيقية مؤلفة بأسلوب الطباقية (وهو لحن يضاف إليه آخر على سبيل المصاحبة) تشكل فيها اللازمة وتقليداته المتتابعة اقسامًا يبدو أن كلا منهما "يهرب من الآخر ثم يتبعه". (المترجم).

الخاتمة

لقد أحدث القرن العشرون اضطرابا فى تسلسلية الأجناس الأدبية.

كانت الرواية تبدو فى القرن التاسع عشر أقل أهمية من الشعر والمسرح [وهى اليوم] لا تجلس فى الصف الأمامى فقط، بل إنها امتصت كل الأجناس الأخرى. إنها تنافس الشعر مستخدمة وسائله، عندما تنافس بنيتها بنية البيت الشعرى، عندما تمتلىء بالاستعارة، أو عندما تلعب بموسيقى الكلمات وتأخذ من المسرح المونولوج والحوار، وهذه ليست بالتأكيد هى المرة الأولى، ولكنها [أخذت ذلك] حتى لا تصبح بعد كلاما وتفسيره: حينئذ يمكن للرواية الحوارية أن تمر فى الإذاعة وفى المسرح وتستعير من النقد الأدبى غاياته ووسائله، عندم تقدم بنفسها نظريتها فى الأدب، وكما هو الأمر عند «بروست» تقدم تحليل بعض الأعمال العظيمة وتوجد الفقرات الجمالية فى الرواية مكانا للفلسفة فى بعض الأحايين. لقد كان لحوارات «أفلاطون» طابع روائى، وإن روايات عصرنا توازى تلك الحوارات فلسفة إذا، إن الجنس الروائى يستقبل، أو يلحق به فنون اللغة وعلومها: فرواية «انبعاث فينيغن» تعادل البحوث اللسانية لأنها امتصتها وفى النهاية، تفكر الرواية هى نفسها: وتقدم جماليتها الخاصة، أو أنها تغير نفسها من رواية للفنان، إلى رواية للرواية.

وفيما وراء ما ذكرنا، نظرت الرواية صوب الفنون الجميلة.فأعطى كل من «جويس» و «بوتور» و «بروخ» و «بروست» لأعمالهم بنية موسيقية، بوساطة تركيب الفقرات، والإيقاع، ورنين الجملة وأراد «بروست» أيضا أن يبنى رواية «فى البحث عن الزمن المفقود» مثل كاتدرائية / ٢٠٢ / [وأراد] «بوتور» بناء رواية «ممر ميلان» [وأراد] «بيريك» بناء رواية «طريقة استخدام الحياة» مثل بناء وإن بعض القصص المتخيلة، لـ «كلوسوفسكى» Klossowski، ولـ «روب غرييه»، وحتى لـ «جيرودو» (فى «اختيار المنتخبين»، الشخصية التى تجسد المصير)، مستمدة من لوحة، وفى

اللحظة نفسها التى كان فيها «ماكس أرنست» يؤلف روايات مصورة، كان «بروتون» يدرج فى رواية «نجا» كثيراً من الصور لكى تحل محل الوصف، وكان «بوزاتى» Buzzati ينشر القصص المرسومة تتعايش فى الخلاصات الكبرى للقرن الأشكال القديمة مع أكثر الأشكال جدة لقد أردنا وصف النوع الثانى، متصورين التاريخ الأدبى، لا على أنه تاريخ الرجال العظام، والمعارك الكبرى، والأحداث، ولكن على أنه تاريخ الجماعات، ولفترة متوسطة.

ما الذى يجمع بين «بروست» و«بوتور» و«جنجر» و«غراك» و «جويس» و «بروخ» و «كافكا» و «سارتر»؟ وإذا فهمنا البنية التعددية للأعمال الروائية، فإننا نستطيع قراءة الأعمال الخاصة التى تقترحها مثلما توجدها هى كان الحلم يتمثل بإيجاد قرن من الرواية الأوربية بنظرة واحدة وعندما تصور «مالرو»قبل الحرب العالمية الثانية لوحة للأدب الفرنسى، كان بذلك يحلم بتاريخ بلا حركة، أصبح تشكيليا، وبـ «توقف عند صورة محددة». مئات الروائع مقابل نظرة واحدة.

تعاليـق المـؤلف



الفصل الأول :

(١) على سبيل المثال ب فان دن هوفل Heuvel، **شعرية الأداء**.ج. كورتى J.Corti.

(٢) ف. كافكا، **المؤلفات الكاملة**، مكتبة«البلياد»، ١٩٨٠، مجلد ٢، ١٢٥١ .

(٣) انظر كتابنا «**بروست والرواية**»، الفصل الأول «مشكلة السارد». منشورات غاليمار ١٩٧١، سلسلة «TEL» ١٩٧٨ .

(٤) مكتبة «البلياد»، اربعة أجزاء، ١٩٨٧ ـ ١٩٨٩ .

(٥) انظر: ب.موراند P.Morand، «**قصيدة إلى بروست**»، «مصابيح بأقواس»، إلى المتفرد ١٩٢٠ .

(٦) ف. غروفر F.Grover، **خمسة لقاءات مع «أندريه مالرو»**، «عن لوى ـ فيرنان سيلين»، غاليمار، سلسلة أفكار ١٩٧٨، ص ٨٦ ـ ١٠٢ .

(٧) هـ .غودار H.Godard **مقدمة إلى :سلين** «روايات»، مكتبة «البلياد»، ١٩٧٤ الجزء الثالث، ص ١٣، حول مفهوم «الرواية ـ السيرة الذاتية»، وانظر أيضا: هـ . غودار، شعرية «سيلين» غاليمار.

(٨) المصدر السابق، ص ٩٤ .

(٩) استشهد به «م. ريمون» M.Raimond نقاد عصرنا، وجيد غارينيه ١٩٧١، ص ٥٢ .

(١٠) مفكرة، ٧ أيار ١٩١٢ «كهوف الفاتيكان» نشرت على حلقات مسلسلة فى صحيفة «L'Humanite»، من ١٢ ـ ٣٠ تموز سنة ١٩١٣ .

(١١) ى. دافيه Y. Davet دليل «**كهوف الفاتيكان**» مكتبة «البلياد»، ص ١٥٦٨ .

(١٢) حول هذه الشخصية، انظر: آ.بروتون، **مختارات من الفكاهة السوداء**، كتاب الجيب ١٩٧٢، ص ٣٢٣ .

(١٣) «**كهوف الفاتيكان**» مكتبة البلياد، رسالة ـ مهداة إلى ج. كوبو J. Copeau، ص ٦٧٩ .

(١٤) م. باختين «**جماليات الإبداع اللغوى**»، غاليمار، ١٩٨٤، ص ٣٩ ـ ٤٢ .

(١٥) لا تحمل هذه الكلمة حكما قيمياً: ففى الأوبرا نفسها وفى مقطوعة خماسية؛ مثل «ريغولوت» Rigolette يستحيل أن نسمع ما تقوله كل شخصية بانفراد.

(١٦) «المحادثة، والمحادثة الضمنية»، «عصر الشك»، غاليمار ١٩٥٦ .

(١٧) انظر: الكتاب الهام لـ «كلود ـ ادموند مانى» C - E. Magny، **عصر الرواية** / ٢٠٤ / الأمريكية، منشورات «سُوى» Seuil ١٩٨٤ و «جان بول سارتر» «بخصوص جون دوس باسوس ١٩١٩»، مواقف ١، ص ١٨ ـ ٣١ (مقالةآب ١٩٣٨)، «الذى كان يعتبره حينئذ أعظم كاتب فى أيامنا».

(١٨) أندريه مالرو، روايات، مكتبة البلياد، ١٩٤٧، ص ١٣١ .

(١٩) نفسه، ص ١٤٨ .

(٢٠) جيل رومان «**الرجال ذوو الإرادة طيبة**»، مجلد ١، السادس من تشرين، فلاماريون ١٩٣٢، ص ٢٨ .

(٢١) «المؤجل» «**سبل الحرية**»، «المؤلفات الروائية، مكتبة البلياد ١٩٨١، ص ٧٥٣ .

(٢٢) نفسه، ص ٩٦٨ .

(٢٣) نفسه، ص ١٠٢٥ .

(٢٤) «موت أحدهم»، غاليمار سلسلة «فوليو»، ص ١٣ .

(٢٥) استشهد به «ج. بيرزانى» و «م.أوتران» و «ب.فيرسييه» و «ج. لوكارم». الأدب الفرنسى منذ ١٩٤٥، ص ٤٧١ .

(٢٦) ص. بيكيت، **الصورة**، منشورات «مينوى»Minuit، ١٩٨٨، ص ٩ انظر «**المعجم الصغير**» الذى صنفه «ل. جانفييه» L.Janvier» بيكيت يتحدث عن نفسه «منشورات» سوى» ١٩٦٩، وبالتحديد لفظة «صوت»، ص ١٨٠ ـ ١٨٥ «آ.سيمون» A. Simon «بيكيت»، بلفوند ١٩٨٣، «الكلمات والصمت»، ص ١٣٨ ـ ١٤٣، و «ر. ايلمان» R.Ellmann «صموئيل بيكيت» لا أرض بلا رجال (تعبير مستعار) من رواية «**انبعاث فينيغن**» «لـ» جيمس جويس» F.Wake يعنى تهكميا الفنان)، واشنطن مكتبة الكونغرس، ١٩٨٦ .

(٢٧) ل.ر.دى فوريه «غرفة الأطفال»، غاليمار، سلسلة «المتخيل»، ١٩٦٠، ص ٦٢ .

(٢٨) عن هذا الموضوع أنظر ج جينيت «مداخل» ص ٣٨٠ ـ ٥٢ .

(٢٩) باستثناء «بيريك ترافن توروشفان» B.T. Torsvan المسمى «برينو ترافن». مما لا يكاد يكون اسما مستعاراً. وترافن (١٨٩٠ ـ ١٩٦٩) عاش حياة غامضة، وهو مؤلف رواية «كنز جبال مسيرا مادر» (١٩٢٧).

(٣٠) ظهرت أول رواية عربية (*) (مصرية) معاصرة باسم مستعار «مجهول»: زينب (١٩١٤) بقلم «فلاح مصرى» والواقع أن حسين هيكل الذى يشهر بممثلى الاضطهاد فى مجتمع بلاده. انطلاقا من أفكار اجتماعية حديثة، ويخشى ردود الفعل، لا يوقع على الرواية باسمه فى البداية.

(٣١) «ف. فيتو» F.Vitouxu «حياة سيلين» غراسيه، ١٩٨٨، ص ٢٠٣ .

(٣٢) من أجل نمطية المقدمة انظر: ج جينيت «مداخل» منشورات «سوى» ١٩٨٧، ص ١٥٠ ـ ١٧٠ .

(٣٣) الذى كنا نجده سابقا عند «لانسون»، انظركتابنا «النقد الأدبى فى القرن العشرين، ص ١٨٣».

(٣٤) أ. جيد «روايات». مكتبة البلياد، ص ٣٦٨ .

(٣٥) ١٩١٣!

(٣٦) أراغون «الفجور» غاليمار، ١٩٢٤، ص ٥ .

(٣٧) بورج «تقرير برودى»، غاليمار، سلسلة «فوليو» ص ٨ .

(٣٨) انظر: «ف. بوث» W.Booth «بلاغة السخرية»، منشورات جامعة شيكاغو، ١٩٧٤ .

(٣٩) «... أقوله لكم على الفور. ربما سألغى كل شىء».

(٤٠) «ر. كيبلنغ» «مؤلفات»، مكتبة البلياد، ١٩٨٨، ج١، ص ٢٣٥ .

(٤١) «المسرنمون». ترجمة فرنسية،غاليمار، سلسلة «المتخيل»، ص ١٧٧ .

(٤٢) نفسه. ص ٢٨٧ .

(٤٣) مجلة «الشعرية» Po'etique، عدد ٣٦.

(٤٤) غاليمار، ص ١٣٢ .

(٤٥) «أ. بيراندونى» A. Berrendonner «**عناصر التداولية اللسانية**» منشورات «مينوى»، ١٩٨١، ص ٢٢٣ .

(٤٦) انظر فى فن جديد «**البحث**» **محاولة فى النقد التوليدى**، فلاماريون ١٩٧٩ .

(٤٧) منشورات «مطبوعات المدينة»، ١٩٥١ .

(٤٨) جمع هذه التحقيقات الصحفية فى مجلد «ف. لاكاسان» F.Lacassan فى سلسلة ١٠ / ١٨

(٤٩)«سيمنون كله»، مطبوعات المدينة. مج ٤، ١٩٨٨، ص ٦٧٦ ـ ٦٧٧

(٥٠) نفسه، ص ٧٨٤ .

(٥١) نفسه، ص ٧٩٠ .

(٥٢) عن ظروف كتابة رواية «**بيدغرى**»، انظر مقدمة، طبعة ١٩٥٧، «سيمنون كله»، ص ٤٧٨ ـ ٤٨٠: يشرح سيمنون كيف انتقل من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب بناء على نصائح «آ. جيد» الذى كان يطبق فى النهاية، لكن لصالح زميل له، النصيحة التى أسداها إليه «بروست» قائلا: «تستطيع أن تروى كل شى»، بشرط الا تقول ابدا «أنا».

(٥٣) «ج. ل. دورامبير»، «م. شابسال»، «ر. بيلور»، «ج. شانسيل»، (الذين صورت «كشوفهم الشعاعية» فى أشرطة) ولنستشهد أيضا بأفلام «أستُريك» Astrucعن سارتر، وبأفلام «كيجل» Keigel ، أو «درو» Drot، عن «مالرو»، وبأفلام «مارك اليغريه Allegret عن «جيد»، التى تحتوى على اعترافات قيمة، فمنذ نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، بقى فى الذاكرة بحث «جُيل هيريه» Huret.Jعن الرمزية، وبحث «أغاتون» Agathon عن «شبيبة اليوم».

(٥٤) انظر: «ر. مارتان دوغارد»، «**المؤلفات الكاملة**» ج ١ ص ١١١ ـ ١١٢ مقارنة بين طريقة القص (١) وطريقة القص (٢) .

(٥٥) منكرات، ص ١٣٠ ـ ١٣٢ .

(٥٦) وثائق نشرها «آ.أنغريمى» «الملفات التحضيرية لرواية » **رجال ذوو إرادة طيبة**»، «دفاتر جيل رومان»، عدد ٥، فلاماريون ١٩٨٢، ص ٣٠ .

(٥٧) نفسه، ص ٣٩ .

(٥٨) ج. رومان، «**هل فعلت ما كنت اريد؟**» ص ١١٣، استشهد به «أنغريمى»، نفسه، ص ٥٠ .

(٥٩) استشهد به «أنغريمى»، نفسه ص ٦٤ .

(٦٠) نفسه.

(٦١) نفسه، ص ٧٤

(٦٢) نفسه، ص ٨٧ .

(٦٣) نفسه، ص ٢٣٩ .

(٦٤) نفسه، عدد ٦، ص ٤٩ .

(٦٥) «**في البحث عن الزمن المفقود**»، مكتبة البليّاد، أربعة أجزاء، ١٩٨٧ـ ١٩٨٩ .

(٦٦) منشورات «كولب» Kolb، غاليمار ١٩٧٦ .

(٦٧) كلمة «عربيّة» إضافة مني ابتغاء الدقة؛ لأنه رواية «زينب» المكتوبة بالعربية والمُعبّرة عن احتكاك العرب بالحضارة الغربية، رواية عربية، وليست مصرية وحسب.

الفصل الثانى :

(١) أبو رشيد، أزمة الشخصية فى المسرح المعاصر، دار نشر Grasset، ١٩٧٨ .

(٢) سلسلة Uge ١٠/١٨، «التحقيقات الكبرى» (حيث يذكر عدد آخر من الروائيين، Beraud، Macorlan، Leroux، Gendrars)، ١٩٧٦ / ٢٠٦ / .

(٣) جمع نصوص جاك ريفيير Jacques Riviere عن مارسيل بروست (١٩١٨ - ١٩٢٤) T.Laget، فى كتاب J.Riviere، بعض التقدم فى دراسة القلب البشرى، غاليمار، ١٩٨٥ .

(٤) فى البحث عن الزمن المفقود، ط. تادييه، ١٩٨٧، المجلد الأول، ص ١٩ .

(٥) المصدر السابق، ص ٥٥٨ .

(٦) المصدر السابق، المجلد الثانى، ص ٢٢٩ .

(٧) المصدر السابق، ٢٧٠ .

(٨) م.س.ص ٤٧١ .

(٩)م.س.مج ٣، ص ١٣١ .

(١٠) م.س.ص ١٥٣ .

(١١) م.س.ص ٨٥٠ .

(١٢) الهاربة، ط. تاديية، اختفاء ألبيرتين، المجلد الرابع، ص ٣٤ .

(١٣) روبير موزيل، رجل بلا مزايا، ترجمها فيليب جاكوتى Ph.Jacottet، طبعة سوى Seuil، ١٩٥٦ إعادة الطبع ١٩٨٢، والمجلد الأول، ص ١٧٦ - ١٧٩ وانظر أيضا A. Longuet -Marx بروست وموزيل، المطبوعات الجامعية، ١٩٨٦ .

(١٤) ص ١٨١ .

(١٥) انظر M. Raimond **أزمة الرواية**، J. Corti، ١٩٦٧، ص ٢٥٧ ـ ٢٩٨، يذكر بوضوح تقليد جيرودو المونولوج الداخلى (جوليت فى بلد الرجال، Grasset، ١٩٢٥، ص ١١٥ ـ ١١٩، الطبعة الأول، Paul، ٤٠، ١٩٢٤)، الليلة الكربية J-R.Bloch (١٩٢٥)، قصة Berl ٤٠ القصيرة «زحل» (١٩٢٧)، بعض صفحات Solal لـ A.Cohen (١٩٣١)، الكفن (١٩٣١) لـ Jean Schlumberger وجان داريان لـ Leon Bopp (١٩٢٤).

(١٦) جان باريس Jean Paris، **جيمس جويس بقلمه**، طبعة سوى Seuil ١٩٥٧، ص ١٢٧ .

(١٧) جيمس جويس، **رسائل**، ترجمة مارى تادييه، مج ٣، غاليمار، ١٩٨١، ص ٢٣٤ .

«لقد تعرفت فى هذه القصة القصيرة نقاطاً كثيرة كنا ناقشناها خلال Notti Bianche» لقد تلقى لاربو Larbaud، من جهة أخرى، مخطط أوليس فى تشرين الثانى، ١٩٢١ استعدادا للمحاضرة التى سيلقيها فى السابع من كانون الأول ١٩٢١ فى مكتبة بيت أصدقاء الكتب، شارع Odeon، التى نظمها أدرين مونيى Adrienne Monnier وقد طبعت هذه المحاضرة فى المجلة الفرنسية الجديدة NRF (الأول من نيسان ١٩٢٢)، وجمعت فى المجال الانكليزى عام ١٩٣٦ انظر V.Larbaud، «بخصوص جيمس جويس و (أوليس)» NRF، الأول من كانون الثانى ١٩٢٥ .

(١٨) فيما يخص العلاقات بين لاربو ودوجاردان Larbaud et Dugardin، انظر لاربو، **الأعمال الكاملة**، مكتبة البلياد، ص ١٢٤٣ ـ ١٢٤٥ .

(١٩) سيُعنون بروست «رؤيتها تنام» القطعة التى أعطاها للمجلة الفرنسيةالجديدة NRF عن نوم البيرتين فى عام ١٤٢٢ .

(٢٠) انظر أيضا «**أكثر نصائحى سرية**»، مجموعة فى المجلد، نفسه.

(٢١) وليام فوكنر W.Faulkner، **الأعمال الروائية**، I، مكتبة البلياد، ص ١٢٤٠ .

(٢٢) **المصدر السابق** ، ص ١٢٧٢ .

(٢٣) التى يسميها هو نفسه، كالنقد الأنغلو ـ سكسونى، «**تيار الوعى**»، Stream Of Consciousness(رسالة فى ١٣ آذار ١٩٤٦، مذكورة فى ص ١٥٢٤).

(٢٤) مذكور سابقا، ص ١٥٤ .

(٢٥) ف. لاربو، المجال الانكليزى،**الأعمال الكاملة**، المجلد الثالث، ص ٣٠٠، الذى يعترف مع ذلك بوجود المونولوج الداخلى وأن العمل يتطلب قراءتين. ولكن «لاربو» فى مقابل ذلك يجهل

«جيمس»، عندما يذكر استعمال «العاكس» الذي سيسلطه الروائي على كل واحد من شخصياته بدوره «يذكره / ٢٠٧ / على أنه من إبداع فوكنر. (الأعمال الكاملة، ص٣٠٥٠).

(٢٦) M.Nathan مقدمة لرواية **نزهة في المنارة**، Stock، ١٩٥٧، ص ١١ .

(٢٧) V. Woolf، مذكور سابقا، ص ١٤٦ ـ ١٤٧ .

(٢٨) **يوميات كاتب**، ٢٧ حزيران ١٩٢٥، الترجمة الفرنسية G.Beaumont، طبعة دوروشي Du rocher انظر الصفحة ١٤٣ ـ١٤٤، ١٥١، ١٥٧ .

(٢٩) **المصدر السابق**، ص ٩١ـ ٩٦ (١٩٢٢).

(٣٠) الأمواج، ترجمتها M.Yourcenar، Stock - Biblio، ص ٣٠٩، قارن بـ يوميات كاتب ٢٥ تشرين الثاني ١٩٢٨، ص ٢٣٢: «ما موقفي بخصوص ما هو داخلي وما هو خارجي؟» انظر الصفحة ٢٤٥، ١١ تشرين الأول ١٩٢٩: «ذلك الوعي لأغنية العالم الواقعي، في حين أننا مدفوعون بالوحدة والصمت خارج العالم الصالح للسكن». والحدود الملغاة بين الداخل والخارج تضع بذلك حداً لشخصية الرواية المستقلة، لم يعد هناك إلا «صوت يتكلم» (يوميات، ص ٢٥٨) أو أنه يجري لدعوته هو نفسه (المصدر السابق، ص ٢٧٧).

(٣١) أوحى هذا الموضوع في السينما، لمارسيل ليربيي Marcel Lherbier ولساشا غيتري Sacha Guitry، وبيرنديللو Pirandello هو مؤلف واحدة من أول الروايات عن السينما (ندور...، ١٩١٥)، مونولوج جراح أصبح ذا حيسة.

(٣٢) استشهد بها L.Pirnadello,R.Renucci، **المسرح الكامل**، مكتبة البلياد، ١٩٧٧، المجلد الأول «المقدمة»، الصفحة ٤٥ ويستشهد بيرنديللو، في البحث نفسه، بتشويهات الشخصية، لألفريد بيني Alfred Binet (المصدر السابق، ص ٥١).

(٣٣) **المصدر السابق**، ص ٥٢ .

(٣٤) واحد، شخص ومئة ألف، **الترجمة الفرنسية**، غاليمار، سلسلة التخييل، ١٩٣٠، ص ٤٩ .

(٣٥) م.س، ص ٧٣ .

(٣٦) م .س، ص٩٥ .

(٣٧) م.س، ص ١٧٣ .

(٣٨) م.س، ص ٢٢٩ .

(٣٩) M.Raimond، **أزمة الرواية**، مذكور سابقا، ص ٤١٣ وما بعدها.

(٤٠) المصدر السابق، ص ٤٣١ قارن بـ J.Riviere مذكور سابقا، الديسك الأخضر، حزيران ١٩٢٤، «فرويد والتحليل النفسي».

(٤١) انظر جان - بول سارتر، الأعمال الروائية، مكتبة البلياد، ١٩٨٢، الغثيان، حاشية لـ M.Rybalka, M.Contat، ص ١٦٥٧ - ١٦٧٨ . النسخة الأولى ضائعة بلا شك، «منجزة في عامين»، التاريخ الثاني ١٩٣٣ - ١٩٣٤ . والثالث ينتهي في عام ١٩٣٦، اسمها «السوداوية» المراجعة التي فرضها غاليمار، الذي قبل المخطوطة عام ١٩٣٧ (اقتطاعات اقترحها Brice Parain) وإن غاستون غاليمار هو الذي وجد العنوان.

(٤٢) المصدر السابق، ص ١٦٦٤ انظر في الانطباع الخاطيء عن البدء، من نقطة الانطلاق، ص ١٦٧٥، والإلماع إلى L.Goldman، «أول الروايات حيث تكون الشخصية في طريق الانحلال وحيث يصبح الفاعل إشكاليا إلى أقصى حد «لانصل إلى الأصل قط، وبالتأكيد، لا في تاريخ الأدب ولا في أي مكان آخر.

(٤٣) الطبعة المذكورة، ص ٢٠٠ .

(٤٤) لنذكر أن دفاتر مالت Malte Laurids Brigge لريلك Rilke الذي يعيش بطله - الراوي قلقًا وهما، كما يقال (الطبعة المذكورة) لم / ٢٠٨ / يعدما التأثير في سارتر (انظر Rilke، مراسلات، ترجمة فرنسية طبعة Seuil ١٩٧٦ رسالة في ٣٠ آب ١٩١٠، ص ١٥٦: «لا أستطيع التفكير دون بعض الرعب بكل العنف الذي استخدمه في رواية «مالت لوريد» وبالطريقة التي حملني فيها اليأس الناتج عن هذا الكتاب إلى رؤية الوجه السيء لكل الأشياء، حتى للموت، بحيث إنه لم يعد أي شيء ممكنا، ولا حتى أن نموت». انظر ص ١٦١، ١٧٩ : «إن الشخصية المكونة في قسم منها من أخطاري تضمحل لتنقذني....».

(٤٥) جورج برنانوس G.Bernaos، مذكور سابقا، ص ١١٨٥ .

(٤٦) **المتمرن**، ص ٤١٩ .

(٤٧) **السابق**، ص ٢٨٠ .

(٤٨) H.Broch، **إبداع ومعرفة**، مذكور سابقا، ٢٤٨ .

(٤٩) مذكور سابقا، ص ٢٨٥ .

(٥٠) **موت فيرجيل**، غاليمار، ص ٤٣٩ .

(٥١) متضمن في الكتاب الذي يحمل العنوان نفسه، غاليمار، ١٩٥٦ . انظر جان - إيف تادييه «البحث في الرواية»، ناتالي ساروت «**مجلة القوس**» L'Arc، رقم ٩٥، ١٩٨٤، ص ٥٥ - ٥٩

(٥٢) السابق.

(٥٣) **عصر الشك**، ص ٧٢ .

(٥٤) **بين الحياة والموت** .

(٥٥) **أربع** نسخ بيعت عام ١٩٤٨ (A.Simon، بيكيت، بلفون، ١٩٨٣ ص ١٨٣).

(٥٦) مالون ميتا.

(٥٧) مذكور سابقا، ص ٥٠ .

(٥٨) السابق.

(٥٩) CI-E. Magny، **عصر الرواية الاميركية**، مذكور سابقا، ص ٧٣ .

(٦٠) مستشهد به فى E.Hemingway، **الأعمال الروائية**، مكتبة البلياد، المجلد الثانى، ص ١٠٥١ .

(٦١) م.س.ص ٢٧٩، «**القتلة**» آخر جمل القصة القصيرة.

(٦٢) م.س. ص ٣٨٦ فن السؤال بلا جواب نفسه، فى بداية «من قتل المحاربين القدماء؟».

(ص ٣٨٧): «من يضايقون[.....]؟ من أرسلهم[...]؟ من المسؤول عن موتهم؟».

(٦٣) انظر فصلنا عن المدينة.

(٦٤) **موت أحدهم**، غاليمار، سلسلة Folio، ص ١٤٩ .

(٦٥) مجموعة شعرية مطبوعة عام ١٩٠٨ .

(٦٦) **الرجال ذوو الإرادة الطيبة**، فلا ماريون، مج ١، ١٩٣٢، ص ٨ .

(٦٧) لكى نقتصر على فرنسا وبعض الأمثلة الأساسية فى بريطانيا، نضع فى حسابنا أيضًا الدورة الروائية لـ S.P.Snow (الغرباء والأخوة Strangers and brothers، ١٩٤٠ ـ ١٩٨٦) وأنطونى بوويل Anthony Powel الرقص على موسيقى الزمن (Dance on the music of time، ١٩٥١).

(٦٨) **الرجال ذوو الإرادة الطيبة**، مذكورة سابقا، ص ١٩ .

(٦٩) **فى البحث عن الزمن المفقود**، السجينة، مكتبة البلياد، مج ٣ ص ٥٨٣ قارن بالصفحة ٦٦٣، والحاشية ١، ص ١٧١٨ .

(٧٠) ألح كافكا لكاتبه تحت عنوان كان أكثر دلالة «النسيان» أميركا هو العنوان الذى أعطاه ماكس برود Max Brod انظر حاشية كلود دافيد Claude David، كافكا، الأعمال الكاملة، مكتبة البلياد، مج ١، ص ٨١١ . فى نهاية الرواية، كان على البطل أن يضيع حتى اسمه./ ٢٠٩ / .

(٧١) كلود دافيد، م .س.، ص ١٠٨٧ .

(٧٢) كافكا، **الأعمال الكاملة**، مذكورة سابقا، ص ٥٤٣ .

(٧٣) **عصر الشك**، ص ٧٢ .

(٧٤) تحيل تلك المختصرات (التى توافق أولا اسم Humphrey Chimpden earwicker) حسب أنطونى بورخيس Anthony Burgess، تحيل إلى «عمومية الرجل الخطاء». ولكنها تسمح بكل أنواع التعبير: يأتى إلى هنا كل إنسان حيث «قلعة آل هوث وآل إنفريون»

H2CE3 "Here Comes everybody"Houth Castle and Environs الخ.

A Shorte Finnegans Wake, Faber and Faber) مختصر رواية **«انبعاث فينيغن»** دار النشر فابر وفابر، ١٩٦٦، ص ٨).

(٧٥) انظر L.Dallenbach، **كلود سيمون، طبعة سوى** Seuil، ١٩٨٨ .

(٧٦) J.Lecarme, B.Vercier, M.Autrand, J.Bersani، الأدب فى فرنسا منذ ١٩٤٥، ص ٥٩٣ .

(٧٧) انظر M.Rieuneau الحرب والثورة فى الرواية الفرنسية (١٩١٩ ـ ١٩٣٩) Klincksieck

(٧٨) P.Drieu la rochelle، **كوميديا شارلروا**، غاليمار، ص ٥٧ ـ ٥٨ .

(٧٩) مونترلان، **روايات** I، مكتبة البلياد، ص ٥٥٤ ـ ٥٥٥ .

(٨٠) **المصدر السابق**، ص ٥٦٠ .

(٨١) **الخواء والليل**، روايات II، مكتبة البلياد، ص ١٢٠٢٦ .

(٨٢) **روايات مونترلان**، Sedes، ١٩٨٢، ص ١٧٩ .

(٨٣) **اذهب والعب مع ذلك الغبار**، ص ٥٥، استشهد بها M.Raimond، مذكور سابقا، ص ٢٠٠ ـ ٢٠١ .

(٨٤) **رحلة فى عمق الليل**، سيلين، روايات، مكتبة البلياد، ص ١٩٦٨، ص ٩٩ .

(٨٥) المصدر السابق، ص ٦٦ .

(٨٦) المصدر السابق، ص ١١١ .

(٨٧) المصدر السابق، ص ٤٨٩ .

(٨٨) Pontalis, Lapanche مصطلحات علم التحليل النفسى، Puf، ١٩٦٧، ص ٤٤٠ .

(٨٩) السجينة، فى البحث عن الزمن المفقود، مج ٣ ص ٨٨٠ .

(٩٠) ضد سانت بوف، مكتبة البلياد، ٦٤٤ ـ ٦٤٥ . ولاحظ فرويد أنه يمكن أن يكون هناك شعور بالذنب «قبل الجريمة» (فى لا بلانش وبونتاليس، مذكور سابقا، ص ٤٤١).

(٩١) الزمن المستعاد، فى البحث عن الزمن المفقود، مج ٤ ص ٤٨١ .

(٩٢) لابلانش وبونتاليس، مذكور سابقا، ص ٤٤٠ .

(٩٣) انظر جان ـ إيف تادييه، رواية المغامرة PUF، ١٩٨٢، سجوزيف كونراد»، ص ١٤٩ ـ ١٨٨

(٩٤) Nostromo نوسترومو، الترجمة الفرنسية، غاليمار، مج ٢ ص ٢٠٩ .

(٩٥) المصدر السابق، ص ٢٦١ .

(٩٦) غراهام غرين، لاحظ ذلك بدقة فى مقالة تعود إلى عام ١٩٣٧ «مقالات مجموعة»، كتاب بنغوان، ١٩٧٠، ص ١٤٠ : يشبه كونراد الفرنسيين الذين كانوا سابقا كاتوليك، ويشبه على سبيل المثال مؤلف الشرط البشرى).

(٩٧) مقالات مجموعة، The Spy «الجاسوس» (١٩٦٨)، ص ٣١١ .

(٩٨) انظر كلود دافيد، موجز القضية = Notice du Proces، كافكا، الأعمال الكاملة ٢ ط مذكورة، مج ١ ص ٩٥٣ ـ ٩٦٢ .

(٩٩) المصدر السابق، ص ٤٥٣ ـ ٤٥٥ .

(١٠٠) المصدر السابق، ص ٤٥٥ .

(١٠١) يوميات، كانون الثانى ١٩١٨، كافكا الأعمال الكاملة، مج ٣، ص ٤٦٩، / ٢١٠ /

(١٠٢) غروب الشيوخ، غاليمار، ص ٢٩، ٣٤، ٧٩ ـ ٨٠ .

(١٠٣) المصدر السابق، ص ٢٦ .

(١٠٤) المصدر السابق، ص ٨٣ .

(١٠٥) **المصدر السابق**، ص ٥٤ .

(١٠٦) **الأعمال الروائية**، ص ٢٣٥ .

(١٠٧) **المصدر السابق**، ص ٢٧٦ .

(١٠٨) **المصدر السابق**، ص ٢٥٤ ـ ٢٥٧ .

(١٠٩) **المصدر السابق**، ص ٢١٣ .

(١١٠) ص ١٩٩ .

(١١١) أعيد نشرها فى **حالات I**، وفى نقاد أدبيون، غاليمار، سلسلة أفكار، ص ٤٣ ـ ٦٩ .

(١١٢) سارتر، مقال ظهر فى شباط ١٩٣٩ فى NRF (انظر الحاشية ١١١فيما سبق)، ص ٥٥.

(١١٣) سارتر. مقال من عام ١٩٣٩، ظهر فى مجلة NRF، وأعيد نشره فى «**حالات I**» وفى «**نقاد أدبيون**»، غاليمار، سلسلة أفكار، ص ٥٧، وفى الأسفل «لقد قدم لنا حينئذ روايات كروايات همنغواى»، شرط أن نبقى خارج الشخصيات وبما أن مورياك لم يكن يحس بالزمن، فقد كان عليه، «أن يتحول عن كتابة الروايات» إن هذا القول، باسم الحرية، هو تفكير ديكتاتورى: إن الزمن فى روايات سارتر التى لا تبرع بالإضمار ولا بالاختصار، يصبح لا نهائيًا، ولا حدله وفى النهاية، ينسب سارتر إلى مورياك (ص ٦٦) لكى يأخذه عليه، تصوراً للمشهد الذى يقدم الفعل الذى حكم عليه بأنه «مسرحى»، والذى سيكون بالتأكيد فعل سارتر وسيمون دوبوفوار (حسب مذكرات هذه الأخيرة).

(١١٤) أظهرنا فى مكان آخر كيف أن بطل القص الشعرى هو، دون علم النفس، دعامة تجارية (القص الشعرى، PUF، ١٩٧٨) وكيف أن بطل رواية المغامرات يتلخيص ببعض الميزات البسيطة كل البساطة (رواية المغامرات، PUF،١٩٨٢): إنه بطل رواية المغامرات) ذريعة الفعل.

الفصل الثالث :

(١) لقد حذف «جويس»، وهو يصحح تجارب الطباعة، عنوان هذه الأناشيد، كما حذف «أبو لينير» علامات الترقيم من «الكحول».

(٢) I.Fonagy مجلة Langages، رقم ٣١، أيلول ١٩٧٣، ص٩٨ .

(٣) رسالة فى عام ١٩١٩ إلى J.de Gaigneron (رسائل مستعادة، ص١٣١). انظر كتابنا **«بروست والرواية»**ص ٢٤١ .

(٤) انظر Enid G.Marantz، «تكون بلوخ Bloch»نشرة المعلومات البروستية، رقم ١٦، ١٩٨٥، ص ٥٠ ـ ٥٦، الذى يذكر بالفقرات العنيفة فى معاداتها السامية من رواية «المعرض فى الساحة»، القسم الخامس من جان كريس توف Jean Christophe (ظهرت عام١٩٠٨ ـ ١٩٠٩فى دفاتر الخمسة عشرية) م. بروست، ضد **سانت بوف**، **«روايات رولان»**، ص ٣٠٧ ـ ٣١٠ (قطعة من الدفتر ٢٩).

(٥) انظر Marie Machean، **اللعبة المتفوقة**، J.Corti، ١٩٧٣ .

(٦) سوزان والباسيك، **غراسى** = Grasset، ص ٢٥ / ٢١١ / .

(٧) **رؤوس الحروف** II Lettrines، جان كورتى J.Orti، ص ٢٩، انظر المجلة الأدبية، كانون الأول١٩٨١ .

(٨) **المصدر السابق**، ص ٢٣ .

( ) **المصدر السابق**.

(١٠) **ساحل السيرتين**، جان كورتى، ص ١٨ .

(١١) نابو كوف يضع فى بداية رواية Adaشجرة نسب العائلة، لخمسة أجيال، الأولون ماتوا سنة ١٧٩٧ و ١٨٠٩، وولدت Adaفى عام ١٨٧٢ .

(١٢) **جان سانتوى**، مكتبة البلياد، ص ٢٤٢ ـ ٢٤٦ .

(١٣) **السابق**، ص ٢٤٥ .

(١٤) السابق، ص ٢٧١ ـ ٢٧٢ .

(١٥) تحت عنوان عالم: «**الرواية**» وبترقيم الصفحات من ١ إلى ٢٧ انظر الطبعة المذكورة، ص ٤١١ ـ ٤٢٣، ١٠٢٦ .

(١٦) **جان سانتوى**، مذكورة سابقا، ص ٤٢٣ .

(١٧) **السابق**.

(١٨) **السابق**، ص ٨٧٦ .

(١٩) فى **البحث عن الزمن المفقود**، ١٩٨٩، مج ٣، ص ٣٠٠ والحاشية I من الصفحة ١٥١٤، قارن بـ مفكرة عام ١٩٠٨، ص ٥٦ : «الوجه الأمومى فى حفيد ماجن».

(٢٠) «**موت الأب**»، آل تيبولت، مكتبة البلياد، مج ١، ص ١٢٦٧ وما بعدها.

(٢١) **السابق**، ص ١٢٩٧ .

(٢٢) **السابق**، ص ١٣٤٣ .

(٢٣) **السابق**، ص ١٣٤٤ .

(٢٤) أربعة أجيال. ثلاثة فى رواية Saga des Forsyte = ساغا آل فورسيت (٦ أجزاء، ١٩٠٦ ـ ١٩٢٨) لـ «جون غالسفورثى» John Galsworthyلتجد الساغات العائلية الكبرى أصولها فى الملحمة: كان لبريام Priam خمسون ولداً.

(٢٥) Bella، غراسى = Grasset، ص ١٤ نعرف ما تدين به هذه المجموعة العائلية لـ «آل بيرتيللو» (الأب مستوحى مباشرة من فيليب بيرتيللو)، كما يدين آل رويندار لآل بوانكارى.

(٢٦) السابق، ص ٥٣ .

(٢٧) ينبغى بلا شك أن نمنح اهتماما خاصا لروايات ارتكاب المحرمات بين الإخوة والأخوات: Ada لنابو كوف، الدم المحقون، لـ «مان»، «الأطفال المتعبون»، لـ «كوكتو»، «مسارة إفريقية»، لـ «مارتان دوغارد»، لباب الرواية العائلية وانحرافها، أو الرواية العائلية للعصاب، فى حالته الخالصة.

(٢٨) مستشهد بها فى الأعمال الروائية والمسرحية الكاملة لـ «فرانسو مورياك»، مكتبة البلياد، مج II، ص ١٢٣٧ .

(٢٩) السابق، ٦٧٣ .

(٣٠) جان بول سارتى، الأعمال الروائية، مكتبة البلياد، ١٨٨٣ ـ ١٨٨٥ .

(٣١) السابق، حاشية لـ M. Contat، ص ١٨٦٢ .

(٣٢) السابق، ص ١٨٦٣ .

(٣٣) السابق، ص ١٨٦٩ .

(٣٤) السابق، ١١٣١ .

(٣٥) منذ الصفحة الأولى«القسم الأول/المقاربات/ ٢٥ حزيران».

(٣٦) اللعب بالكلمات فى «وداعا أيها السلاح» وبـ «ذراعى كاترين»، يعبر عن ذلك الغموض / ٢ ٢ /.

(٣٧) جيل يذهب وآخر يتلوه، ولكن الأرض تبقى صلبة أبداً/ الشمس تشرق أيضاً...».

«جيل ضائع» هوبالفرنسية عنوان فصلمن AMoveable Feast (حيث يثنى همنغواى على سيمنون)،وتوجد فيه الطرفة حاضرة (E.Hemingwqy، الأعمال الروائية، مكـتبة البلياد، مج ا، ص ٧٦٠).

(٣٨) [illegible] همنغواى، [illegible] بس هى حفلة» (١٩٦٤) A Moveable Feast =).

(٣٩) همنغواى، الأعمال الروائية، الطبعة المذكورةمج I، ٧٦١).

(٤٠) كما نبه على ذلك R.Asselineau، الذى يقرب هذه الرواية أيضا من الملحمة.

(٤١) مقابلات...، ص ٤٨.

(٤٢) السابق، ص ٤٩ .

(٤٣) S.Alexandrian، السريالية والحلم، غاليمار، ١٩٧٤، ص ١٢٧ .

(٤٤) مقابلات...، ص ٥٥ والمقصود فى الحقيقة هو الفصل ١١١: «Nel mezzo del Cammin = dinostra Vita» اقتباس من دانتى وبما أن «رواية أطفال ليمون» تقع فى ١٦٨ فصلا فإن هذا الفصل ليس فى وسطها، ص ١٩٣ ...

(٤٥) **مقابلات...**، ص ٥٥.

(٤٦) **السابق**، ص ٥٦.

(٤٧) S.Alexandrian، تاريخ الفلسفة السرية، Seghers ١٩٨٣، ص ٢٠ وانظر أيضًا: «علم الفلسفة = Larithmosophie»، ص ١٠٩ ـ ١٣٩ .

(٤٨) نعنى الكاتب الذى نشر «دون أن يهتم به أحد».

(٤٩) Les Presocratiques، مكتبة البلياد، ص ٥٦ .

(٥٠) E.Male مذكور سابقا. كتاب الجيب، فن، ١٩٦٨، مج ١، ص ٤٤ .

(٥١) **المصدر السابق**، ص ٤٥. انظر الصفحة ٤٦: «تصبح بياتريس نفسها عددا، ٩ تنحدر من التثليث.

(٥٢) **فن الرواية**، مذكور سابقا، ص ١٠٧ وما بعدها.

(٥٣) **السابق**، ص ١١٠ .

(٥٤) **السابق**، ص ١١١ .

(٥٥) Pale Fire بنغوان، ص ٢٢٩ .

(٥٦) انظر كتابنا: **النقد الأدبى فى القرن العشرين**، بيلفون Belfond، ١٩٨٧، ص ٢١٠ ـ ٢١٢

(٥٧) تعود فصوله الستة الأولى إلى عام ١٩٠٧ .

(٥٨) السابق، ص ١١٣ ـ ١٢٦ .

(٥٩) فى «مالرو والتكعيبية»، انظر A. Vandegans، **الشباب الأدبى عند اندرى مالرو**، Pau-vert، ١٩٦٤، ص ٧٠ ـ ٨٧ .

(٦٠) A. Jarry **الاعمال الكاملة**، مج ١ مكتبة البلياد، ص ١٢١٧ .

(٦١) انظر W.Spies، ماكس أرنست، **الإلصاقات**، جرد وتناقضات، الترجمة الفرنسية، غاليمار، ١٩٨٤ .

(٦٢) اعاد طبعها F. Lacassin فى سلسلة ١٠/١٨ ـ UGE.

(٦٣) انظر فى صياغة «الفجور» Libertinage، أراغون، لم اتعلم الكتابة قط أو «الاستهلالات»، Skira، ١٩٦٩، ص ١٤ ـ ١٨ .

(٦٤) السابق، ص ١٤.

(٦٥) السابق، ص ٤٧.

(٦٦) السابق، ص ٥٤. / ٢١٣ /

(٦٧) مذكور في معجم الأعمال الأدبية، Laffont ـ Bompiani.

(٦٨) G.Charbonnier، حوارات مع ميشيل بوتور، غاليمار، ١٩٦٧، ص ١٦ .

(٦٩) السابق، ص ١٩١ .

(٧٠) I.Cavino، «لو في ليلة شتاء»، مذكور سابقًا، ص ١١٧ .

(٧١) السابق، ص ١٧٣ .

(٧٢) السابق، ص ١٨٩ .

(٧٣) السابق، ص ٢١١ .

(٧٤) الأطلس....، مذكور سابقًا، ص ١٦٦ .

(٧٥) السابق.

(٧٦) السابق، ص ٣٣.

(٧٧) السابق، ص ٣٨٢ ـ ٣٨٦ .

(٧٨) السابق، ص ٢٩٠: «نلاحظ مع ذلك، أن الكتاب لا يحتوي على مئة فصلاً، ولكن تسعة وتسعين. الشابة في الصفحة ٢٩٥ والصفحة ٣٩٤ هي وحدها المسؤولة عن ذلك».

(٧٩) السابق، ص ٣٨٨ .

(٨٠)السابق، ص ٣٣١ .

(٨١) R.Roussel، كيف كتبت بعض كتبي، Pauwert، ١٩٦٣ أعيد نشرها في سلسلة ١٠/١٨ ـ UGE، ١٩٨٥، ص ٢٠ .

(٨٢) السابق، ص ٢٣ .

(٨٣) السابق، ص ٢٦ و P.Janet من القلق إلى الانجذاب، ص ١٣٢ وماىليها.

(٨٤) Leon Edel حياة هنري جيمس، a Life نيويورك، هاربيرساندرو Harpers and Row، ١٩٨٥، ص ٥٠٥ نحن نترجم.

(٨٥) رسالة فى ٢٠ آب ١٩١٩، رسائل فرنسية، غاليمار، ١٩٣٠، ص ١٤٧ ذكرها -G.Jeam _ Au bry فى مقدمته الرائعة لـ قلق Angoisse. قارن: بـ «إن هذا مثل سباق فى حلم مزعج، سباق ساحر ومرهق إن القصة القصيرة التى انهيتها رواية تمنحنى بعض الراحة. هناك إذًا روايات تستطيع أن تكون منجزة ـ ولماذا والحالة هذه لا تكون روايتى كذلك» (١٩٢٤ مصدر سابق، ص ١٤).

(٨٦) قلق، ص ٣٣٨، الجملة الأخيرة.

(٨٧) فرانز كافكا، الطبعة المذكورة، مج ١ ص ٨١٨.

(٨٩)السابق، ص ١٤١ . انظر: الحوار ايضا، raye، ص ١٣٤٥ .

(٩٠) قارن بـ J.L.Borges «كتاب التقديم»، غاليمار، ١٩٨٠ ص ١٣٩ سيولد التهيج فى هذه الروايات «غير المنجزة» بالتحديد، من عدد لا نهائى من الحواجز التى لاتنى توقف أبطالها الأصليين. لم ينجزها فرانز كافكا لأن المهم كان أن تكون هذه الروايات بلا نهاية» تقلبات الشخصية، «يكفى أن نفهم أنها بلا نهاية كجنهم».

(٩١) الرجل بلا مزايا، المجلدII طبعة سوى Seuil ، ١٩٨٢، «تقديم المترجم»، ص ١٠٣٧ ـ ١٠٣٨ الطبعة الثانية Friseتعود إلى عام ١٩٧٨، تقع الترجمة الفرنسية فى «٦٠٠ إلى ٧٠٠ صفحة».

أكثر من الطبعة الحالية Jacottet، غالبا الحواشى مختصرة ومتنوعة.

(٩٢) المصدر السابق، الطبعة المذكورة، تقديم المترجم، ص ١٠٣٢ ./٢١٤/

الفصل الرابع:

(١) فيليب هامون P.H. Hamo، عروض، جان كورتى، ١٩٨٩، ص ٢٩ ـ٥٢ .

(٢) **السابق**، ص ٣٦، انظر أيضا الفصل «فضاء» من كتابنا **القص الشعرى** (Puf ،١٩٧٨).

(٣) «لم يعد هناك سوربون، يقول الدكتور كوتارد للسيد Cambremer: لم يعد هناك إلا جامعة باريس» (III، ص ٣٦٤). إشارة إلى قانون ١٠ تموز ١٨٩٦ .

(٤) لنا أن نعتقد أن بروست يتذكر هنا أباه. وقد كتبت الفيغارو بالفعل فى إعلانها أخبار الموتى «الدكتور بروست» فى ٢٧ تشرين الثانى ١٩٠٣، بقلم موريس دوفلورى Maurice de Fleury: «لقد رشح نفسه فى هذه السنوات الأخيرة، معتبراً أن النظافة يمكن أن ينظر إليها على أنها من الأخلاق، لمجمع العلوم الأخلاقية والسياسة وكان له فيها عدد من المناصرين» (مارسيل بروست، **مراسلات**، مج ٣، ص ٤٤٣).

وكان أدريان بروست، مع ذلك، عضواً فى مجمع الطب.

(٥) يكتب نوربوا Norpoisعندما يصف الراوى لوحة «باقة الفجل» لايلستر Elstir، إن كنت قد سميت هذا العمل المتعجل الفاقع رائعة، فماذا ستقول عن «العذراء» لهيربير Herbert أو لدانيان بوفيرى Dagnan -Bouveret؟»، ويعد هذا إرهاصًا بمتحف أورسى Orsay.

(٦) لوحة لـ D.G.Rossetti توجد فى غاليرى تات La Tate Gallery.

(٧) انظر فى حكاية يوسف، **البيرتين المختفية**، ٤، ص ٢٢٥، «باهرة».

(٨) نعرف إهداء بروست لأستروك Astruc (مقصورة الأشباح، بيلفون ١٩٨٧، ص ٢٥٢): «إلى السيد غابريل أستروك، الذى أثار روائع دبيوسى Debussy، وسترافيمسكى Stravinsli، وموريس دونيس Mauric Denis، وباكست Bakst، والذى رفع بوريس غودونوف Boris Go- dounov والذى تلافى، عموماً الضعف فى الأوبرا ـ الضاحكة وفى الأوبرا مبدعًا مسرحًا

فريداً، ومعبداً حقيقيا للموسيقى، للهندسة المعماريةوللرسم، والذى شكر له ما قام به كما نعرف، لأنه أنقذ أكبر محاولات الفن من كارثة».

(٩) دار نشر اسست عام ١٩٠٠ .

(١٠) فى البحث عن الزمن المفقود، مج ١ص ,٥٩٦ ليكن فى باريس إلا الفًا مشترك يحصلون على الكهرباء فى عام ١٩٠٠، و ٢٧ الف مشترك لديهم هاتف عام ١٨٩٤، فى فرنسا و ٤٤ الف فى عام ١٨٩٧ (المصدر السابق، ص ١٤١٦).

(١١) السابق، مج ٤، ص ٣٥١ .

(١٢) السابق، ص ٣٨٦، الحاشية رقم١ .

(١٣) السابق، ص ٤١٣ .

(١٤) السابق، ص ٣٣٨ .

(١٥) ضد سانت ـ بوفـمكتبة البلياد.

(١٦) فى البحث عن الزمن المفقود، مج II، ص ٣٣٠.

(١٧)السابق.

(١٨) ضد سانت ـ بوف، ص ٩٢٥.

(١٩) كتالوج فى ٧٩٤ صفحة، بإدارة جان كلير Jean Clair. انظر خصوصًا: E. Conetti، «فى روبير موزيل»، ص ٦٥٥ـ ٦٦١. نقرأ فيه، كان موزيل يكره جويس وبروخ. وكان هذا الأخير يقول عن موزيل: «إنه ملك فى مملكة من الورق»/٢١٥.

(٢٠) الرجل بلا مزايا، مذكور سابقًا، مج ١، ص ٣٩.

(٢١) السابق، ٧٧٥.

(٢٢) السابق.

(٢٣) كلود دافيد، فى ف. كافكا، الأعمال الكاملة، مذكورة سابقا، مج ١، ص ٩٥٣.

(٢٤) السابق، ص ٤٦٥.

(٢٥) ذكرها كل من Contat وم. ريبالكا M. Rybalka، جان ـ بول سارتر، الأعمال الروائية مذكورة سابقًا، ص ١٦٥٨.

(٢٦) الغثيان، السابق، ص ١٨٣ ـ ١٨٤.

(٢٧) السابق، ص ١٤٨.

(٢٨) هكذا ظهر عنوان المجموعة القصصية التى ستتلو رواية «الغثيان».

(٢٩) الغثيان م ذكورة سابقا، ص ٣٣.

(٣٠) السابق، ص ٣٣.

(٣١) السابق، ص ١٥٥.

(٣٢) استوحى جويس فيها من رواية «مغامرو ابوللونيوس الروديسى» Argonautique D'Apollonios de Rhodes ومنها اخذ «العناصر الدالة للحلقات الأخرى» ونظمها (انظر ج. جويس، الأعمال، مج١ مكتبة البلياد، ١٩٨٢، ص ٢١).

(٣٣) انظر F.Delaney، جيمس جويس، الأوديسه دليل دبلن فى رواية «اوليس»، هولت Holt رينهارت ووينستون Rinehart and Winston، نيويورك، ١٩٨١ .

(٣٤) اورده F.Delaney فى المصدر المذكور سابقًا، ص ١٠ ويبدو أن هذا القول قد قيل فى كتاب باجن (Budgen, The Making Of James Joyces Ulysses) الأمس الإبداعية لجيمس جويس فى رواية «اوليس» ص ٦٩.

(٣٥) مقدمة P.Macorlan للترجمة الفرنسية، غاليمار، ١٩٧٠،ص ٨.

(٣٦) الترجمة الفرنسية، سلسلة فوليو Folio، ص ٧٤ ـ ٧٥.

(٣٧) السابق، ص ١٨٣ ـ ١٨٦.

(٣٨) الكتاب الخامس، ص ٢٤٣.

(٣٩) برلين الكسندر بلاتز، مذكور سابقا، ص ٤٢٥.

(٤٠) المصدر السابق، ص ٦٢١.

(٤١) مع احتمال ان يكون مستعارًا من آخر: ص ٢٠، ص ٣١٦ على سبيسل المثال.

(٤٢) تحول مانهاتن، الترجمة الفرنسية، ترجمها M.E.Coindreauk غاليمار، سلسلة فوليو Fo-lio ص ٤٦٥.

(٤٣) السابق، ص ٦١.

(٤٤) السابق، ص ٦٤.

(٤٥) السابق، ص ٦٧.

(٤٦) السابق، ص ١٧٥.

(٤٧) السابق، ص ٣١٧.

(٤٨) كلمة كتبت فى بداية الفصل الثانى، «متروبول» ص ٢٠، أعيد استخدامها فى الفصل السابع من القسم الثانى، ص ٣١٦.

(٤٩) G. Charbonnier حوارات مع ميشيل بوتور، غاليمار، ١٩٦٧، ص ١٠٦-١٠٧.

(٥٠) السابق، ص ٩٢ يعكس بوتور العلاقة المعتادة بين الواقع وإعادة إنتاجه: «مانشستر التى تشبه مدينة بليستون Blestonمن نواح متعددة».

(٥١) استخدام الزمن، طبعة مينوى Minuit، ١٩٥٧، ص ١٠٥ انظر الصفحة ٤٣: «لقد أدركت بنظرة واحدة كل اتساع المدينة».

(٥٢) السابق، ص ٥١.

(٥٣) السابق، ص ٤٤./٢١٦/

(٥٤) جريدة لوموند LeMonde، ١١ حزيران ١٩٧١ مقابلة مع ميشيل بوتور مع ج - ل رامبورى J.L.Rambures

(٥٥) استخدام الزمن، ص ٩٢. إن لـ «جانكينس» هنا لهجة بعض الشخصيات المتنبئة التى لها مصيرOrsenna، فى ساحل السيرتين، ويحرص على أن يلاحظ أنه لا يوجد مكان تكون فيه سلطة الشارع أقوى مما هى عليه فى بليستون.

(٥٦) السابق، ص ١٥٨.

(٥٧) السابق، ص ١٨٧.

(٥٨) السابق، ص ١٦٠

(٥٩) السابق، ص ١٩٩

(٦٠) السابق، ص ١٧٤.

(٦١) السابق، ص ٢٣٩.

(٦٢) السابق، ص ٢٣١ - ٢٣٢.

(٦٣) **السابق**، ص ٢٦١.

(٦٤)**السابق**، ص ١٦١.

(٦٥) **مقابلات...**، ص ٥١.

(٦٦) فى المتاهة، سلسلة ١٠/١٨، ص ١٥-١٦.

(٦٧) **السابق**، ص ٢٠١.

(٦٨) **السابق**، ص ٥٥ ـ ٥٦، انظر ص ٣٣، الخ.

(٦٩) مخطط...، ص٣٠

(٧٠) **السابق**، ص ٦٠

(٧١) **السابق**، ص ٨٣

(٧٢) طوبولوجيا مدينة شبح، ص ١١ انظر، ص ٢٨ ـ ٢٩، ٥٤، ١٥٣ ـ ١٥٤، ٦٦ ـ ١٧٠.

(٧٣) A.Malraux، الأعمال الكاملة، مكتبة البلياد، مج ١، ص ١٨ ـ ١٩.

(٧٤) **السابق**، ص ٢٥.

(٧٥) انظر إعلان W.Langlois لكتابة من أجل صنم ذى خرطوم، السابق، ص ٨٦٨، الذى يحدد أيضًا علاقات مالرو الشاب مع روفيردى Reverdy، وسالمون Salmon، وغابورى Gabory، وراديغى Radiguet.

(٧٦) أندرى مالرو، **الأعمال الكاملة**، مذكورةسابقا، ص ٣١٧.

(٧٧) **السابق**.

(٧٨) **السابق**، ص ٣١٨.

(٧٨) **السابق**، ٣٢١.

(٨٠) **السابق**، ص ٣٢٢

(٨١) **السابق**، ص ٣٢٣.

(٨٢) السابق، ص ٣٣٠ ـ ٣٣١ انظر ص ٣٥٤، رحلة إلى الجزر الغنية (١٩٢٧): «سترون مدينة ممتدة على طول الخلجان الصغيرة كجناحى عصفور ميت (...)»

(٨٣) مثل سرطانات سارتر فى مساجين ألتونا Altona.

(٨٤) هيليوبوليس، بورجوا Bourgois، كتاب الجيب، ص ٣٩.

(٨٥) السابق، ص ١٧.

(٨٦) السابق، ص ١٩.

(٨٧) السابق، ص ٢٨.

(٨٨) السابق، ص ٥٠

(٨٩) السابق، ص ٥٦ المقصود هو قصر فى جزيرة، فى عرض هيليوبوليس، ضرب من ابلاستيل Bastilleاو من قصر إيف Chateau d If أول الأماكن السيدة التى نكتشفها/٢١٧/ بمجرد وصولنا، وهى قرب معهد السموم، حيث نضع السم لميسرغراند Messer Grande بأمر رئيس شرة المشرف الملكى (ص ٥٩)

(٩٠) السابق، ص ٦٨ـ ٧١.

(٩١) السابق، ص ٨٥.

(٩٢) السابق، ص ٨١.

(٩٣) السابق، ص ١٠٤.

(٩٤) السابق، ص ١٠٥

(٩٥) السابق، ص ١٠٤

(٩٦) السابق، ص ١١٥.

(٩٧) السابق، ص ١١٧.

(٩٨) السابق، ص ٤٠٨.

(٩٩) انظر كتابنا، **القص الشعرى**، Puf، ١٩٧٨.

الفصل الخامس:

(١) هنرى ميتران، **الخطاب الروائى**، Puf سلسلة كتابات.

(٢) فلاماريون، ١٩٨٩.

(٣) حاشية وضعها مالرو فى نهاية تجارب طبع رواية، **الطريق الملكية**، الأعمال الكاملة، مذكورة سابقا، ص ١٣٧٠.

(٤) سوزان سليمان، **رواية القضية**، Puf، سلسلة كتابات، ١٩٨٣.

(٥) السابق، ص ١٨.

(٦) أندرى مالرو، اعمال الكاملة، مذكورة سابقًا، مج ١، ص ٧٧٥.

(٧) **الزمن المستعاد**، المجلد الرابع، ص ٤٧٥.

(٨) **السابق**، ص ٢٩٧.

(٩) **السابق**، ص ٤٧٩.

(١٠) **السابق**، ص ٤٢٤.

(١١) **السجينة**، مج III، ص ٨٧٦ وما بعدها.

(١٢) **ضد سانت ـ بوف**، مكتبة البياد، ص ٤٢٠ ـ ٤٢١ (بحث عن تولستوى).

(١٣) رسالة إلى J.Riviere، **مراسلات بروست ـ ريفيير**، غاليمار، ص ٣

(١٤) انظر J.Levi-Valensi، اراغون روائيًا، Sedes، ١٩٨٩، ص ٩٠.

(١٥) A.Berton، **مقابلات**، غاليمار، ١٩٥٢، ص ٣٨.

(١٦) **فلاح باريس**، غاليمار، ١٩٢٥، ص ٢٤٦، انظر كتابنا **القص الشعرى**، Puf، ١٩٧٨، ص ١٢٧ـ ١٢٨.

(١٧) **فلاح باريس**، مذكورة سابقا، ص ٢٤٩ ـ ٢٥٠.

(١٨) لم أتعلم الكتابة قط، Skira، ١٩٦٨، ص ٥٨ ـ ٢٩.

(١٩) نجا = Nadja، غاليمار، ١٩٢٨، ص ١٩٠.

(٢٠) **القص الشعرى**، مذكور سابقًا، ص ١٢٤ـ ١٢٥.

(٢١) Berntano's نيويور،١٩٤٥، ص ٤٠.

(٢٢) **الحب المجنون**، ص ١٧١.

(٢٣) **السابق**، ص ١٢٧.

(٢٤) الجبل السحرى، الترجمة الفرنسيةترجمها M.Bettz، كتاب الجيب، مج ١١، ص ٢٧٠ ـ ٢٧٢ ـ انظر مج ١١، ص ٤٩٧ ـ ٤٩٨.

(٢٥) **رجل بلا مزايا**، الترجمة الفرنسية، مج II، ص ٥٠٧/٢١٨/.

(٢٦) **السابق**، ص ١٠٢٣.

(٢٧)**موت فيرجيل**، الترجمة الفرنسية، غاليمار، ١٩٥٥، ص ٦٢ ـ ٦٣.

(٢٨) **السابق**، ص ٢٩٨.

(٢٩)**السابق**، ص ٣١٦.

(٣٠) انظر الفصل رقم ٧٩، ص ٤١١ ـ ٤١٣.

(٣١) Marelle ص ٤١١، انظر الصفحة ١٠١: «أنا أرجنتينى مفرنس (يااللهول يا للهول) على هامش ما يطابق الذوق المراهق، لـ Coolوأنا أحمل فى يدى رواية هل أنت مجنون؟ لرونى كريفيل Rene Crevel وفى الذاكرة السريالية، وعلى البطن علامة أنطوانان أرتو Antoinin Artaud، وفى الأذنين تأيونات (*) Ionisations لـ Varese، وفى العينين بيكاسو (على أننى موندرانى (**) Mondrian، كما يقال لى)».

(٣٢) Marelle، ص ٤١٢.

(٣٣) **السابق**، ص ٤٢٢.

(٣٤) **السابق**، ص ٥٥٢.

(٣٥) كتاب الضحك والنسيان (١٩٧٨، طبعة جديدة راجعا المؤلف، غاليمار: سلسلة فوليو، ١٩٨٥ القسم السادس، الفصل ٨، ص ٢٥٤.

(٣٦) **السابق**، ص ٢٠

(٣٧) **السابق**، ص ٣٠

(٣٨) **السابق**، ص ٩٥.

(٣٩) السابق، ص ٩٦

(٤٠) **السابق**، ص ٢٧٦.

(٤١) ج. برنانوس، **الأعمال الروائية الكاملة**، مكتبة البلياد، ص ٨٣.

(٤٢) **السابق**، ص ٢١٣.

(٤٣) **الأطفال المهانون**، ص ١٩٩.

(٤٤) **الأعمال الروائية**، ص ١٩٨.

(٤٥) **السابق**، ٢٥٤ وما بعدها، انظر الصفحة ١١٨٧، ١٥٩٨.

(٤٦) مذكور سابقا، ص ٢٦١.

(٤٧) ص ١٦٢ـ ١٨٤.

(٤٨) ص ١٧٣.

(٤٩) L.Marin, F. Kemode, N. Frye قدموا تحليلات سيميائية للتوراة أو لقطع من الإنجيل (الرامزة الكبيرة، سيميائية الشهوة).

(٥٠) ج. برنانوس، **القديس دومينيك**، ص ١٣.

(٥١) **الأعمال الروائية** ، مذكورة سابقًا، ص ٢٠٥.

(٥٢) **السابق**، ص ٢٢٣، كل هذه الملاحظات تقطع أو تتمم القص نفسه.

(٥٣) ص ٢٣٤.

(٥٤) ص ٢٨٦ ـ ٢٨٨.

(٥٥) ص ١٠٦ ـ ١١٢.

(٥٦) شفق الشيخوخة، غاليمار، ص ١١.

(٥٧) الأعمال الكاملة، مج ١، مكتبة البلياد،١٩٨٩.

(٥٨) G.Picon مالرو بقلمه، ط. سوى Seuil، ص ٤١حاشية لمالرو.

(٥٩) السابق، ص ٥٨، حاشية لمالرو.

(٦٠) السابق، ص ٦٠، حاشية لمالرو

(٦١) كيَّف بقية الرواية Thierry Maulnier، الذى شرح له/٢١٩/ مالرو رؤيته المسرحية فى رسالة مثبتة فى أول البرنامج، الأعمال الكاملة، مج ١ ص ٧٦٦ ـ ٧٦٧.

(٦٢) انظر كريستيان مواتى Christiane Moatt، الداعية واقنعته، شخصيات اندرى مالرو، مطبوعات السوربون، ١٩٨٧، ص ٥٨ ـ ٥٩ وكتابنا رواية المغامرة Puf، ١٩٨٢.

(٦٣) «تتوالد الشخصيات بعضها من بعض، كما لو أنها مرصودة لتجسد حالات فلسفة المؤلف المتتابعة»، رسالة مالرو إلى E.Jaloux، كانون الثانى، ١٩٣١ (مؤلفات Doucet)، مستشهد به فى أ. مالرو، الأعمال الكاملة، مكتبة البلياد، ١٩٨٩، مج ١، ص ١٢٨١.

(٦٤) يتكاثر عدد المراجع وأسماء الأعلام من رواية إلى رواية، أربع مرات أكثر فى رواية «الأمل» و «جوزات التنبرغ» مما هى علية فى رواية «الفاتحون»، و«الطريق الملكية، و«الشرط الإنسانى»، كما يظهر ذلك الفهرس الذى صنعه Ch.Motti، مذكور سابقا، ص ٥١٤ ـ ٤٦٢.

(٦٥) H. Broch الإبداع الأدبى والمعرفة، ص ٢٤٣.

فهرس الإعلام :

فهرس المصطلحات :

A

Actants (Les) المضطلعون

Adjonction (إضافة) إلحاق

Adjuvant المناصر

Al'eatoire الاتفاقى

Am'elioration تحسين

Amplitude (اتساع) سعة

Anachronie Narrative مفارقة زمنية سردية

Anticipation استباق

Autobiographie سيرة ذاتية

Avant - Garde الطليعة

B

Beaute 'Convulsive الجمال المختلج

Biographie سيرة

C

Codeالراموز

Collage الإلصاق

الإيحاء (المفهوم) Connotation

محتوى (مضمون) Contenu

السياق Contexte

النقد التوليدى Critique Genetique

D

وصف Description

المؤاتى Destinataire

المؤتى Destinateur

زمانى Diachronique

حوار Dialogue

زوج تقابلى Dichotomie

خطاب Discours

توزيع ى Distribution

درامي Dramatique

ديمومة (مدة) Dur'ee

E

انزياح Ecart

قطع (اهليلج) Ellipse

مؤدى (منطوق) E'nonce'

أداء (نص) Enonciation

فضاء Espace

فضاء روائى Espace romanesque

محاولة (بحث) Essai

F

حكاية Fable

التخييل Fiction

تركيز ـ تبئير Focalisation

وظيفة (دالة) Fonction

الوظائف المحوريةFonctions Pivotes

تردد Frequence

G

تخلق النص G'eno -texte

H

بطل Heros

التاريخ ـ القصة Histoire

I

ايديولوجيم Idiologeme

المتخيل Imaginaire

اللامنجز Inachev'e

فرد Individu

إدماج Integration

تناص Intertexte

تناصى Intertextuelle

تناصية Intertextualite'

العقدة ـ الحبكة Intrigue

ساخر ـ سخرية Ironique - ironie

I

يوميات شخصية Journal intime

M

نموذج عائلى Modele Fammimlial

حديث النفس (منولوج) Monologue

أحادى الدلالة Mono - Semique

(توليف) المونتاج Montage

موفلوجى Morphologique

حافز Motif

حافزحر Motif Libre

حافز مشترك Motif Associe

تحفيز Motivation

N

السارد (الراوى) Narrateur

السرد (الرواية) Narration

علم السرد - السرديات Narratologie

سارد ذاتى Narrateur homodiegetique

سارد مغاير Narrateur heterodiegetique

O

المقصود Objet

عمل - مؤلَّف Oeuvre

مؤلَّف - عمل مفتوح Oeuvre Ouverte

الأسمائية Onomastique

المعارض Opposant

الأوليبو Oulipo

P

النموذج Paradigme

استبدالى (نموذجى) Paradigmatique

محاكاة ساخرة Parodie

وقفة - استراحة Pause

شخصية (فى الرواية) Personnage

خلقة النص (ظاهر النص) Pheno - Texte

وجهة نظر Point de vue

مقدمة - تقديم Preface

برنامج سردى Programme narratif

R

القص Recit

مرجع Referent

رواية Roman

رواية الأطروحة Roman' A these

رواية السيرة الذاتية Roman autobiographie

روائى (غير واقعى) Romanesque

S

مشهد Sce'ne

علامة(لغوية) Signe

Signifiance التمعنى

Signifiant دال

Signifie المدلول

Signification دلالة

Sommaire خلاصة

Sous Conversation (La) المحادثة الضمنية

Structure بنية

Structure arithmetiqueبنية حسابية

St ructure du Romon بنية الرواية

Structre Frem'ee بنية مغلقة

Structure Ouverte بنية مفتوحة

Stylistique أسلوبية

S tyle narratif أسلوب سردى

Sujet الفاعل - المبنى الحكائى - القاصد

Symbole رمز

Synchronique تزامنى

Syntagmqtique تركيبى

T

Transformationnel تحويلى

Transpersonnelle عبر - شخصى

U

Unit'e وحدة

Unit'e integrative وحدة إدماجية

Unit'e distributionnelle وحدة توزيعية

V

التصديق Validation

نسخة - رواية أمر ما Version

قابلية التحقق Verifiabilite

رؤية Vision

رؤية مع Vision avec

رؤية من الخارج Vision de hors

رؤية من الخلف Vision Par deri'ere

صوت Voix

فهرس المحتويات

• صدر فى هذه السلسلة :

١- المرايا المتجاورة ـ دراسة فى نقد طه حسين

جابر عصفور ـ ١٩٨٣

٢- بناء الرواية ـ دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ

سيزا أحمد قاسم ـ ١٩٨٤

٣- الظواهر الفنية فى القصة القصيرة فى مصر (١٩٦٧ - ١٩٨٤)

مراد عبدالرحمن مبروك ـ ١٩٨٤

٤- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى إلى ابن رشد

ألفت كمال الروبى ـ ١٩٨٤

٥- قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبدالصبور

مديحة عامر ـ ١٩٨٤

٦- البلاغة والأسلوب

محمد عبدالمطلب ـ ١٩٨٤

٧- الخيال ـ مفهوماته ووظائفه

عاطف جودة نصر ـ ١٩٨٤

٨- التجريب والمسرح

صبرى حافظ ـ ١٩٨٤

٩- علامات فى طريق المسرح التعبيرى

عبدالغفار مكاوى ـ ١٩٨٤

١٠– مسرح يعقوب صنوع

نجوى إبراهيم فؤاد ـ ١٩٨٤

١١– بناء النص التراثى ـ دراسة فى الأدب والتراجم

فدوى دوجلاس مالطى ـ ١٩٨٥

١٢– أثر الأدب الفرنسى على القصة

كوثر عبدالسلام البحيرى ـ ١٩٨٥

١٣– أبو تمام ـ وقضية التجديد فى الشعر

عبده بدوى ـ ١٩٨٥

١٤– علم الأسلوب ـ مبادؤه وإجراءاته

صلاح فضل ـ ١٩٨٥

١٥– قضايا العصر فى أدب أبى العلاء المعرى

عبدالقادر زيدان ـ ١٩٨٦

١٦– الشخصية الشريرة فى الأدب المسرحى

عصام بهى ـ ١٩٨٦

١٧– سيكولوجية الإبداع فى الفن والأدب

يوسف ميخائيل أسعد ـ ١٩٨٦

١٨– الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى

كمال أبو ديب ـ ١٩٨٦

١٩– لغة المسرح عن ألفريد فرج

نبيل راغب ـ ١٩٨٦

٢٠- من حصاد الدراما والنقد

إبراهيم حمادة ـ ١٩٨٧

٢١- أصوات جديدة فى الرواية العربية

أحمد محمد عطية ـ ١٩٨٧

٢٢- النقد والجمال عند العقاد

عبدالفتاح الديدى ـ ١٩٨٧

٢٣- الصوت القديم / الجديد ـ دراسة فى الجذور العربية لموسيقى الشعر

عبدالله محمد الغذامى ـ ١٩٨٧

٢٤- موسم البحث عن هوية

حلمى محمد القاعود ـ ١٩٨٧

٢٥- قراءات من هنا وهناك

هدى حبيشة ـ ١٩٨٨

٢٦- الرواية العربية ـ النشأة والتحول

محسن جاسم الموسوى ـ ١٩٨٨

٢٧- وقفة مع الشعر والشعراء (الجزء الثانى)

جليلة رضا ـ ١٩٨٩

٢٨- مع الدراما

يوسف الشارونى ـ ١٩٨٩

٢٩- تأملات نقدية فى الحديقة الشعرية

محمد إبراهيم أبو سنة ـ ١٩٨٩

٣٠- دراسات فى نقد الرواية

طه وادى ـ ١٩٨٩

٣١- الخيال الحركى فى الأدب والنقد

عبدالفتاح الديدى ـ ١٩٩٠

٣٢- دون كيشوت ـ بين الوهم والحقيقة

غبريال وهبة ـ ١٩٩٠

٣٣- القص بين الحقيقة والخيال

مجدى محمد شمس الدين ـ ١٩٩٠

٣٤- الرواية فى أدب سعد مكاوى

شوقى بدر يوسف ـ ١٩٩٠

٣٥- دراسة فى شعر نازك الملائكة

محمد عبدالمنعم خاطر ـ ١٩٩٠

٣٦- الرحلة إلى الغرب فى الرواية العربية الحديثة

عصام بهى ـ ١٩٩١

٣٧- الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ

عبدالرحمن أبو عوف ـ ١٩٩١

٣٨- تحولات طه حسين

مصطفى عبدالغنى ـ ١٩٩١

٣٩- الجذور الشعبية للمسرح العربى

فاروق خورشيد ـ ١٩٩١

٤٠- صوت الشاعر القديم

مصطفى ناصف ـ ١٩٩١

٤١- البطل فى مسرح الستينيات بين النظرية والتطبيق

أحمد العشرى ـ ١٩٩٢

٤٢- الأسس النفسية للإبداع الأدبى (فى القصة القصيرة خاصة)

شاكر عبدالحميد ـ ١٩٩٢

٤٣- اتجاهات الأدب ومعاركه

على شلش ـ ١٩٩٢

٤٤- التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث

عبدالمحسن طه بدر ـ ١٩٩٢

٤٥- ظواهر المسرح الإسبانى

صلاح فضل ـ ١٩٩٢

٤٦- الحمق والجنون فى التراث العربى

أحمد الخصخوصى ـ ١٩٩٢

٤٧- الرواية العربية الجزائرية

عبدالفتاح عثمان ـ ١٩٩٢

٤٨- دراسات فى الرواية الإنجليزية

أمين العيوطى ـ ١٩٩٢

٤٩- جدل الرؤى المتغايرة

صبرى حافظ ـ ١٩٩٣

٥٠- الوجه الغائب

مصطفى ناصف ـ ١٩٩٣

٥١- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر

على مؤنس ـ ١٩٩٣

٥٢- قراءات فى أدب : إسبانيا وأمريكا اللاتينية

حامد أبو أحمد ـ ١٩٩٣

٥٣- الرواية الحديثة فى مصر

محمد بدوى ـ ١٩٩٣

٥٤- مفهوم الإبداع الفنى فى النقد الأدبى

مجدى أحمد توفيق ـ ١٩٩٣

٥٥- العروض وإيقاع الشعر العربى

سيد البحراوى ـ ١٩٩٣

٥٦- المسرح والسلطة فى مصر

فاطمة يوسف محمد ـ ١٩٩٣

٥٧- الأسس المعنوية للأدب

عبد الفتاح الديدى ـ ١٩٩٤

٥٨- عبدالرحمن شكرى شاعراً

عبدالفتاح الشطى ـ ١٩٩٤

٥٩- نظرة ستانسلافسكى

عثمان محمد الحمامصى ـ ١٩٩٤

٦٠- الذات والموضوع ـ قراءة فى القصة القصيرة

محمد قطب عبدالعال ـ ١٩٩٤

٦١- مكونات الظاهرة الأدبية عن عبد القادر المازنى

مدحت الجيار ـ ١٩٩٤

٦٢- المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور

ثريا العسيلى ـ ١٩٩٤

٦٣- مفهوم الشعر

جابر عصفور ـ ١٩٩٥

٦٤- قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث

محمد عبدالمطلب ـ ١٩٩٥

٦٥- محتوى الشكل فى الرواية العربية، ١- النصوص المصرية الأولى

سيد البحراوى ـ ١٩٩٦

٦٦- نظرية جديدة فى العروض

ستانسلاس جويار، ترجمة : منجى الكعبى ـ ١٩٩٦

٦٧- اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث

عبدالمجيد حنون ـ ١٩٩٦

٦٨- عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى

عثمان عبدالمعطى عثمان ـ ١٩٩٦

٦٩- نظرات فى النفس والحياة

عبد الرحمن شكرى ، جمع ودراسة : عبد الفتاح الشطى ـ ١٩٩٦

٧٠- هكذا تكلم النص : استنطاق الخطاب الشعرى لرفعت سلام

محمد عبد المطلب ـ ١٩٩٦

٧١- الاستشراق الفرنسي والأدب العربى

أحمد درويش ـ ١٩٩٧

٧٢- تأملات فى إبداعات الكاتبة العربية

شمس الدين موسى ـ ١٩٩٧

٧٣ ـ جدلية اللغة والحدث فى الدراما الشعرية الحديثة

وليد منير ـ ١٩٩٧ .

٧٤ ـ دلالة المقاومة فى مسرح عبدالرحمن الشرقاوى

سامية حبيب ـ ١٩٩٧ .

٧٥ ـ ميتافيزيقا اللغة ـ

لطفى عبدالبديع ـ ١٩٩٧ .

٧٦ ـ تداخل النصوص فى الرواية العربية

حسن محمد حماد ـ ١٩٩٧ .

٧٧ ـ المرأة / البطل فى الرواية الفلسطينية

فيحاء قاسم عبدالهادى ـ ١٩٩٧ .

٧٨ ـ من التعدد إلى الحياد

أمجد ريان ـ ١٩٩٧ .

٧٩ ـ بنية القصيدة فى شعر أبى تمام

يسرية المصرى ـ ١٩٩٧ .

٨٠ ـ سمات الحداثة فى الشعر العربى المعاصر

حسن فتح الباب ـ ١٩٩٧ .

٨١ ـ الدم وثنائية الدلالة

مراد مبروك ـ ١٩٩٧ .

٨٢ ـ تداخل الأنواع فى القصة القصيرة

خيرى دومة ـ ١٩٩٨ .

٨٣ ـ أدب السياسة / سياسة الأدب

ترجمة حسن البنا ـ ١٩٩٨ .

٨٤ ـ أشكال التناص الشعرى

أحمد مجاهد ـ ١٩٩٨ .

٨٥ ـ القصيدة التشكيلية

محمد نجيب التلاوى ـ ١٩٩٨ .

٨٦ ـ سوسيولوچيا الرواية

صالح سليمان ـ ١٩٩٨ .

٨٧ ـ اللامعقول والمطلق والزمان «فى مسرح توفيق الحكيم»

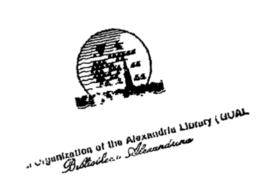
نـوال زين الدين ـ ١٩٩٨ .

٨٨ ـ شعر عمر بن الفارض

رمضان صادق ـ ١٩٩٨ .

٨٩ ـ ظاهرة الانتظار فى المسرح النثرى

محمد عبدالله ـ ١٩٩٨ .



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٨/٣٥٧٥

I.S.B.N 977-01-5600-0

يمثل هذا الكتاب مَعْبَرًا جديدًا إلى اكتشاف مئات الاسرار والتفاصيل والمقاصد، التى تكتنز بها «الرواية فى القرن العشرين»، حيث تنطوى فصوله . التى تعتمد عناوين تصنيفية رئيسة ـ على مَسْح نقدى دقيق، لتاريخ روائى طويل، فى فضاءات روائية واسعة، دون استبعاد لقمر يبدو محاقًا، أو لنجم يبدو معتمًا، على نحو يشي بممارسة نقدية مغايرة ، يعتمدها الناقد الفرنسى جان ـ إيف تادييه باقتدار بالغ، معاكسًا النمط النقدى الانتقائى، الذى يكرّس النماذج المبهرة من الروايات والروائيين، ويغض الطرف عن غيرها/ غيرهم، برغم اهميتها/ اهميتهم فى المشهد الروائى المعاصر. وإن كانت الرواية الاوروبية اكثر حضورًا فى هذا الكتاب، فمرجع ذلك إلى أن الرواية فى بلاد الشمال، قبل زُهاء عشرة عقود مضت، كانت تختط لنفسها افقًا مجاوزًا لإطارها الروائى التاسيسى، فى القرن السابع عشر (بينما كانت الثقافة العربية لاتزال تعيش صدمتها الحضارية، مستقبلة القرن العشرين بنصوصها الروائية الجنينية الأولى) لتصير الرواية فن القرن العشرين بامتياز، محدِّثة عن اخبارها، معلنة ـ عن كثب ـ عصرها وزمنها ورؤاها، كاشفة عن تحولاتها النوعية، والتى يرصدها صاحب الكتاب بتميز فائق، محددًا انطلاقاتها المتعددة، وبناها التعددية، وتراوحاتها البينية، فمن رواية الريف، إلى رواية المدينة الحديثة، وبينهما تتراوح رواية المدينة المتخيلة، ومن رواية الذات الكلاسيكية والبطل التقليدى، إلى رواية تعدد الأصوات، وبينهما تتراوح روايات الذات الحديثة، والشخصية اللاشخصانية، والعائلة، والجماعة، والأجيال، والمدن، والأحداث... إلخ. كما يعاين تادييه العناصر الكبرى التى تتماس، أو تتقاطع، مع رواية القرن العشرين (التشكيل، المسرح، الموسيقى، الشعر، الفكر، الفلسفة، علم النفس، الأسطورة، السينما، الأحداث الاجتماعية والسياسية والعسكرية... إلخ). وقد اصاب مترجم الكتاب، د. محمد خير البقاعي، الاهداف التي تغيًاها، حيث أتت الترجمة واضحة المصطلح، بيِّنة المعني، تكتسى ثوبًا عربيًا، يجعل الفائدة منها قريبة، خاصة أن الثقافة العربية تستقبل القرن الواحد والعشرين ـ الذى بدأ بالفعل، إن لم يبدأ بالقوة ـ وهى تمتلك ركامًا روائيًا هائلاً، وخبرة روائية غنية، يمكنها من حضور روائي مائز، شرط أن يعتمد المثاقفة لا التبعية، المغايرة لا التنميط، التفتيش الجاد لا الاستهلاك المجاني ، منطق المواجهة الجسور لا منطلق الإذعان الخاضع، وبرغم اننا لانزال نطرح اسئلة خطاب قديم بصدمة جديدة، لكننا لا نفتا نعقد الرهان على انفسنا، مجددًا، بتفاؤل حميم.

(التحرير)

٦٧٥ قـرشـاً مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب